دراسات

النقد العربي الحديث في ضوء المؤثرات الأنجلوأمريكية

د . حفناوي بعلي (*)

المثاقفة وبدايات التفاعل

بدأ النقد العربى الحديث يتشكل فى أحضان الليبرالية أو شبه الليبرالية ، التى سرعان ما أعلنت قصورها وتراجعت مفاهيمها ، كما تحولت الليبرالية اللبنانية عن مسارها فى مرحلة لاحقة ، لعل مرد هذا الانقطاع فى مسار الحداثة العربية إلى أزمة البرجوازية ، أو اللبرالية العربية ، فمنذ منتصف القرن التاسع عشر والبرجوازية اللبرالية، تحاول فى نهضتها الفكرية التمثل بفكر البرجوازية الغربية ، واستمرت المحاولة قرابة قرن ، مرت بتجارب شتى ، نجدها فى أعمال أولئك المفكرين النهضويين، ممن اعتقدوا أن البرجوازية الليبرالية بإمكانها، أن تلعب الدور التاريخى نفسه الذى قامت به البرجوازية الغربية، فكان لهم دور كبير فى نقل الفكر الحديث، وأدواته النقدية إلى الفكر العربى. (١) ليس التأريخ لبدايات التفاعل العربى مع النقد الغربى فى وجهه الأنجلوأمريكى، سوى تأريخ لبدايات التفاعل مع الثقافة الغربية ، فالنقد جزء من الثقافة التى أنتجته، والتى يصعب تصور مرحلتها الإحيائية دون المؤثرات الغربية ، وكان من الطبيعى أن يتلقى دارسو الأدب تأثيرات غربية كثيرة أدت إلى الانعطاف بالتناول النقدى، فكرا وتذوقاً وتحليلاً فى تطلعات جديدة . تمتد قصة النقد العربى الحديث فى توتر متصل، يشغله الحنين إلى الموروث، وما يتضمنه من المحافظة على الهوية حيناً، وتغريه الحداثة الغربية حيناً آخراً. امتد الاهتمام الإحيائى إلى الدراسات الأدبية منذ الربع الأخير من القرن التاسع عشر إلى الربع الأول من القرن العشرين ، فظهرت كتابات يستعيد بعضها البلاغة العربية ، ويؤسس بعضها الآخر لآفاق جديدة فى النقد والتعبير الأدبى . ومن تلك : فلسفة البلاغة لجبر ضومط، ومقالات يعقوب صروف فى المقتطف مثل «شذور الإبريز فى نوابغ العرب والإنجليز» ، و«أبو العلاء وجون ملتون الإنجليزى»، وكتاب الشدياق «الساق على الساق». وقد جاءت تلك الكتب والمقالات تحمل بعض السمات؛ كتجديد العلاقة بالتراث فى ضوء العصر ، ومظهراً من مظاهر طلائع المقارنة فى الأدب العربى الحديث، سعت لفتح آفاق المقارنة بين الأدب العربى والأدب الغربى فى وجهه الأنجلوساكسونى ، تمهد الطريق فى السياق الإحيائي ولقاء العرب بالغرب ، لتطور آخر فى غاية الأهمية ، ضمن التفاعل بين العرب والثقافة الإنجلوساكسونية بوجه عام، والأنجلوأمريكية بوجه خاص. فبعد تلك الاجتهادات من غير المختصين فى العشرينات والثلاثينات، التى تتمثل فى جهود ميخائيل نعيمة، والعقاد، والمازنى، وشكرى. جاء دور التخصص بدخول الأكاديميين ميدان الدراسات النقدية، نتيجة طبيعية لانتشار أثر

* باحث جزائري

المؤسسات الجامعية، ممثلة فى الجامعة الأمريكية فى بيروت والقاهرة، وانتشار التعليم الأنجلوساكسونى فى بعض الجامعات العربية، وعودة البعثات من الجامعات الأمريكية، وظهور دور النشر والترجمة، والصحافة المتخصصة، وكان ذلك بمثابة الإعلان عن انتقال النقد إلى مرحلة أكثر منهجية وحداثة. مرحلة يمكن اعتبارها مرحلة البدايات الأولى لحضور النقد الجديد الأنجلوساكسونى فى النقد العربى الحديث على شكل مترجمات.

ويبدو حضور إليوت فى النقد العربى الحديث، «قد بدأ مع مطلع الخمسينات فى مجموعة من المرجعيات أغلبها قراءات فى كتب غربية شائعة، ضمت خلاصات كتب. تتجه هذه الكتب نحو التعريف بمهاد النقد الجديد». (٢)

وتزايد الاهتمام بالترجمة عن إليوت فى الستينات، فترجمت لطيفة الزيات كتاب إليوت«مقالات فى النقد الأدبى» وترجم محمود السمرة فى كتابه «مقالات فى النقد الأدبى» مقال إليوت «الشعر والدراسات» وترجم فائق متى مختارات من النقد لإليوت فى كتابه عن إليوت، وفى كتابه «مذاهب النقد فى إنجلترا» وترجم محمد يوسف نجم بمراجعة إحسان عباس كتاب «مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق» للناقد دافيد ديتشس، يتعرض فيه صاحبه إلى بعض نظريات إليوت النقدية. وترجم محمود محمود كتاب «الأدب الأمريكى» تحرير روبرت سيلر، فيه مقالة نقدية لإليوت عن «الشعر واللغة»، ومقالة أخرى عن «الشعراء الميتافيزيقيين». وترجم إحسان عباس ومحمد يوسف نجم كتاب ستانلى هايمن فى جزئين «النقد الأدبى ومدارسه الحديثة»، وترجم إحسان عباس كتاب ف.ماثيسن «إليوت الشاعر الناقد». وترجم مصطفى بدوى كتاب ريتشاردز «مبادئ النقد الأدبى»، كما ترجم كتاب ستيفن سبندر «الحياة والشاعر»، ويشير الكتابان إلى إليوت. وترجم أساتذة من المختصين بإشراف جبرا كتاب «ثلاثة قرون من الأدب الأمريكى» فيه لمحات إلى إليوت الناقد، بالإضافة إلى مترجمات أخرى عن النقد الجديد. وترجم فؤاد زكريا كتاب جيروم سولينتزر «النقد الفنى: دراسة جمالية وفلسفية». وترجم محمد إبراهيم الشوش كتاب اليزابيت درو «الشعر كيف نفهمه ونتذوقه». وترجم عبد الواحد لؤلؤة «موسوعة المصطلح النقدى» لمجموعة من النقاد الجدد، وهى مترجمات تتناول من قريب أو من بعيد نصوصاً نقدية لإليوت.

وتوالت ترجمات مهمة عن إليوت والنقد الجديد فى السبعينات، وتعد من مصادره الرئيسية، كان لها التأثير البالغ فى المشهد العربى النقدى. بل أكثر من هذا أصبحت من المصادر المقررة فى كليات الآداب واللغة العربية، أبرزها السلسلة النقدية التى أصدرها «المجلس الأعلى للآداب والفنون والعلوم الاجتماعية» فى سوريا، التى ضمت «نظرية الأدب» لرونيه ويلك، واوستن وارن، ترجمة محى الدين صبحى ومراجعة حسام الخطيب، وظهرت «مقالة فى النقد» تأليف غراهام هاو، وكتاب النقد الأدبى تاريخ موجز تأليف كلينث بروكس وويمزات فى أربع مجلدات، ترجمة محى الدين صبحى وحسام الخطيب. (٣)

وتجدر الإشارة إلى أن أغلب هذه المترجمات عن النقد الجديد وإليوت، تناوبت فى إخراجها ثلاث موسسات: مؤسسة فرانكلين للترجمة،

والأنجلومصرية، والمجلس الأعلى للآداب سوريا. أما الترجمات الأخيرة عن النقد الجديد، فقد تولى القيام بها المجلس الوطنى للثقافة والآداب والفنون الكويت ، فى سلسلة «عالم المعرفة» ، وأبرز هذه المرجعيات النقدية : مفاهيم نقدية لرونيه ويليك ، ترجمة محمد عصفور. أما المؤسسة الأخرى ، التى احتضنت النقد الجديد الأنجلوأمريكى ، بتطوراته وتفرعاته وإنجازاته ، فهى المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ويكاد يتحكم فيها ناقد «أوحد» فى آخر ما وصل إليه النقد الجديد ، بالمتابعة والترجمة هو «جبرا إبراهيم جبرا» ؛ ففى النقد الجديد ترجم: «الأديب وصناعته» لعشرة نقاد أمريكيين ، و«قلعة اكسل» لادموندولسون، وفى النقد الجمالى ترجم «آفاق النقد لمؤلفه» الكسندر إليوت» وفى النقد التطبيقى «ديلان توماس» لأربعة عشر ناقداً وغيرها من المترجمات ، التى تزيد عن عشرين ترجمة ، جلها عن أعلام النقد الأنجلوساكسونى ، ناهيك عن ترجمات شكسبير.

ومع بداية الثمانينات بدأ يتسرب المنهج الأمريكى المقارن ، عبر مترجمات لبعض المرجعيات والكتب الأمريكية مثل : نظرية الأدب ، وقضايا نقدية ، ومقال أزمة الأدب المقارن لرونيه ويليك ، وكذا ترجمة كتاب «انكسارات : مقالات فى الأدب المقارن» لهارى ليفين، وترجمة نص : نقد المقارنة لفيشر ، ونصا: «الأدب المقارن : تعريفه ووظيفته» ، و«نحو بلورة المفاهيم» لهنرى ريماك.

وقد رسخت المنهج الأمريكى المقارن جهود «إيهاب حسن» الأديب الناقد المصرى المهاجر إلى أمريكا وكتاباته فى الأدب المقارن باللغة الإنجليزية ، والمترجم بعضها إلى اللغة العربية . كما يمكن أن ندخل هنا جهود «ادوارد سعيد» ، وترجمة كتاباته إلى اللغة العربية فى صميم المنهج الأمريكى المقارن.[٤]

ولعبت الجمعيات والرابطات المهتمة بالأدب المقارن فى الوطن العربى ، من خلال منشوراتها وسجلات أعمالها دوراً كبيراً فى التعريف بالمنهج الأمريكى المقارن مثل : الرابطة العربية للأدب المقارن ، التى عقدت مؤتمرها الأول فى جامعة عنابة الجزائر عام ١٩٨٣ ، والجمعية المصرية للأدب المقارن التى تأسست عام ١٩٨٥ والتى تضم نخبة من الأسماء ، والتى كثير منها ينحو منحى مقارنيا أمريكيا.

واهتمت بعض المجلات العربية بالمنهج الأمريكى المقارن ، وبنشر دراسات مقارنة ، وترجمة نصوص أمريكية مثل : الآداب الأجنبية السورية ، ومجلة المعرفة ، ومجلة الثقافة الأجنبية العراقية، والفكر العالمى والعرب ، والكرمل الفلسطينية ، ومواقف اللبنانية ، والفكر المعاصر الكويتية ، ومجلة فصول . وما تنشره مجلة الف للبلاغة المقارنة» ، التى تصدر عن قسم الأدب الإنجليزى والمقارن عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة. وتعتبر مجلة «أدبيات» التى تصدر فى الولايات المتحدة ، ومجلة الدراسات العربية ، التى تصدر بلندن . ومجلة «الأدب العربى» الصادرة بلندن ، من أهم المجلات التى تروج للمنهج المقارن الأمريكى . يساهم فى تحريرها عرب ومستعربون ونقاد من مختلف الأقطار العربية ، ومن إنجلترا والولايات المتحدة.

وتضم هيئة تحريرها كلاً من : مصطفى بدوى ، ونقاد من جامعة اكسفورد ، وكولمبيا ، وكاليفورنيا، وبركلي. وقد ساهم فى أعدادها الأولى من العرب ، كل من حسام الخطيب، وكمال أبو ديب، وصفاء خلوصى، وغيرهم من ذوى التوجه الأنجلوأمريكي. (٥)

وهكذا تسرب إليوت الناقد والنقد الجديد المقارن ، إلى النقد العربى عن طريق ترجمة أهم مرجعيات النقد الأمريكى . عبر المؤسسات التى ألمعنا إليها وعبر المجلات المختصة والهيئات المهتمة بالأدب المقارن فى الوطن العربى من روابط وجمعيات وأقسام فى الجامعات. كما تعرف العرب على «إليوت» والنقد الجديد فى مقرراتهم الدراسية الجامعية، وعن طريق البعثات التعليمية وخريجيها ، الذين أموا جامعتي: «هارفارد» و«كمبردج»، ليتتلمذوا على تلامذة إليوت، وعلى مدرسة النقد الجديد ، التى سيطرت أكثر من نصف قرن؛ ثم عاد هؤلاء المبعوثون إلى الوطن العربى، ، لينشروا بقوة فى الأوساط المثقفة والجامعية ما تعلموه هناك وعلى العموم فقد كان الناقد العربى المعاصر على اتصال وثيق بالنقد الأنجلوأمريكى اتصالاً أوجدته عوامل تاريخية وثقافية وفكرية مهدت لحضور إليوت والنقد الجديد فى النقد العربى.

وبعد، فما هى طبيعة تأثير إليوت والنقد الجديد الأنجلوأمريكي ومعالم المنهج النقد العربى فى ضوء مؤثراته؟ ومن هم أبرز النقاد العرب الذين تأثروا؟ تلك تساؤلات تقودنا الصفحات التالية للإجابة عنها.

١ - في النقد البلاغي والأسلوبي

تميزت نهضة النقد العربى الجديد ، التى شهدتها الأربعينات بإعادة المحاولة القديمة ، والاستعداد لولادة ثانية، ولادة فكر جديد موضوعى، تصادف فى انطلاقته مع بلوغ «النقد الجديد الأنجلوساكسونى» أوج عظمته فى الأربعينات، وكان لزاماً على النقد العربى الحديث ، الذى ولد وسط عاصفة التناقضات الاجتماعية ، أن يراجع أدواته ومسيرته، ويتخلص من النقد الرومانسى الإنجليزى، الذى عرف عند اللبنانيين وعند مدرستي الديوان وأبولو فى مصر . ومن هنا يستطيع أن يؤسس البداية الجديدة ، والتحرر من عقدة « النموذج التراث» ، ومن وجدانية الرومانسية، ومن حتميات النقد الاجتماعى والتاريخى، والانطلاقى من «النص وإلى النص»، أى الانطلاق من داخل النص بمعزل عن عوامله الخارجية ، وبذلك تتأسس الكتابة النقدية الجديدة ، بوصفها شهادة ورؤيا جديدة. (٦)

نستطيع القول عموماً أن النقد الجديد فى الوطن العربى، بدأ يأخذ شكلاً جدياً منذ العقد الرابع ، وإن لم يخل من محاولات متعثرة ، ظلت تقف عند مرحلة «البلاغة» ، التى اهتمت أكثر بالشكل وصورة الكلام والصياغة ، كما أقر بعضها «إليوت» فى نقده «النيوكلاسى».

شرع «أحمد أمين» بثقافته الإنجليزية، يلفت الأنظار إلى ضرورة ربط مؤلفات النقد والبلاغة بما كتبه الأنجلوساكسون فى النقد الأدبى ، وناصره فى ذلك «أمين الخولى» وجماعة الأمناء، ولعل هذا ما حدا» بأحمد الشايب «إلى أن يصدر كتابه «الأسلوب» وكتابه الآخر «أصول النقد» سنة ١٩٤٠ ، والاثنان بيانان يشبهان بيان أحمد أمين عن ضرورة النهوض ، لتحويل درس البلاغة العربية إلى نقد أدبى ، استيحاء من

مبادئ النقد الجديد لدى «ابركومبى» فى كتابه قواعد النقد الأدبى» ، المترجم إلى العربية ، أو كتاب «فنون الأدب لتشارلتن» فى ترجمة زكى نجيب محمود ، وغيرهما من مترجمات النقد الجديد فى العقد الرابع ، وتمكن أحمد أمين أن يثير عدة قضايا عن الذوق والجمال والأسلوب ، لا تخرج عن دائرة الكلاسية الجديدة الأنجلوساكسونية. [٧]

بدا أن بعض الجامعيين قد نجحوا فى تطوير النقد العربى فى الأربعينات ؛ فقد قام «أمين الخولى» بنخل البلاغة القديمة ، راميا إلى تنقيتها من مماحكات الأقدمين ، وربطها بالفنون الجميلةعلى طريقة النقاد الجدد ، وعلى قاعدة «الذوق المثقف» ، ولا بأس إذا صارت تعنى بالنقد أسلوباً لها ، كما احتضنت مذاهب الأدب وفنونه ، ومن هنا جاء كتاب أمين الخولى «فن القول» محاولة عجيبة لتقديم البلاغة والنقد ، ولم ينس الموروث الأدبىالذى يعد عماد نظرية «إليوت» فى النقد ، ودوره فى رسم الصور المترابطة الخواطر لا شعوريا. [٨]

نشأ جانب من النقد العربى الجديد فى أحضان الفكر الأنجلوساكسونى ، أحد روافده ومرجعياته ، وشواهد تطبيقاته . وهكذا يمكن اعتبار «سلامة موسى» علامة بارزة فى الأربعينات ، وواحد من الرواد المتأثرين بالتيار الأنجلوساكسونى ، أعاد اكتشاف التراث العربى شعراً ونقداً فى ضوء النقد والبلاغة ، وفى ضوء النقاد الأرسطيين الجدد ، وأضفى عليه البعد «الإنسانى» للتراث بالكشف عن جذور الحضارات الأخرى ، خاصة الكلاسيكية اليونانية ، ويعود الفضل إليه فى إنشاء قسم الدّراسات الكلاسيكية فى الجامعات المصرية ، الذى خرّج أجيالاً من الباحثين والمترجمين ، كما أن إطلاعه على الثقافة الإنجليزية هيأه للانضمام إلى «جماعة العقليين الجدد» بلندن ، التى كان من بين أعضائها «ستيفن سبندر ، وكريستوفر كوديل ، ورليفز» أستاذ جبرا وغيرهم من النقاد الجدد الإنسانيين ، وتبرز معالم نزعة سلامة موسى الإنسانية بوضوح فى كتابه «ماهى النهضة ومختارات أخرى». [٩]

ويظهر فى كتابه «البلاغة العصرية واللغة العربية» أنه متأثر بكتاب «البلاغة» لأرسطو ، الذى قامت عليه مدرسة النقد الجديد الأرسطوطالية فى أمريكا ، كما يبدو متأثراً بكتاب ا.ا. ريتشاردز «فلسفة البلاغة» ، وغير مستبعد أن يكون سلامة موسى قد اطلع على الكتاب عندما كان فى بريطانيا ، وأيامها كان ريتشاردز رأس النقد الجديد بإنجلترا. [١٠]

ويرسم كتابه « الأدب الإنجليزى الحديث» اتجاهه ونزعته الإنسانية الأنجلوساكسونية ، يهاجم فى مقدمته الأدب العربى لخلوه من تلك النزعة ، كما يهاجم مظاهر التقليد فى الأدب العربى ، وأسلوب الكتابة الذى لا يراعى وقع الحياة ونبضها ، والكتاب نافذة على الآداب الأنجلوساكسونية ، سواء بعرض الأعمال الشعرية أو الروائية والمسرحية أو بتلخيصها وتحليلها ونقدها. [١١]

ويمكن أن نضيف إليه مجهودات تلميذه «لويس عوض» التحليلية على أسس إنسانية ، تشمل اهتماماته الواسعةوالجادة ، التى تطمح إلى تفسير الأدب فى ضوء ما ذهب إليه النقد الجديد ، وتظهر أهمية مترجماته عن النقد الكلاسيكي فى معرض حديثنا عن التأسيس للنقد الجديد ، كما يبرز تأثيره فى اهتمامات الجيل الثانى

بالكلاسيكيات ، والتوجه بدوره إلى الترجمة عن اليونان أو إلى الشعر والمسرح والأساطير ، والرمزية فى القرون الوسطى والأدب المقارن. أثر فى تلامذه مثل : محمد شكرى عياد فى تحقيقه لنص «فن الشعر» لأرسطو أو كتابه «فى الأدب والأساطير» وكذا رشاد رشدى فى نظرية المسرح «نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن» ، أو فى ترجمة إبراهيم سلامة كتاب أرسطو «فن الشعر» ، الذى يعد أوثق ترجمة عن العلامة «إنجرام باى ووتر» Ingram Bywater الباحث الكلاسى الجديد، المختص فى أرسطو . دون أن ننسى الاهتمام الموسع بالكلاسيكيات فى فترة لاحقة ، من قبل «أحمد عتمان» وجماعته. (١٢)

أثمرت هجرة لويس عوض إلى إنجلترا للدراسة فى جامعة كمبردج، وكذا السنوات التى أمضاها فى «جامعة كاليفورنيا» بأمريكا أثمرت بعضاً من أبحاثه فى النقد الجديد المقارن ، مثل دراسته المتميزة «بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى»، وهو ينشر بالعربية والإنجليزية والفرنسية ، ويحسن اللاتينية واليونانية. وترجم عنها جميعاً. ترجم اسخيلوس وشكسبير إلى العربية ، وقصيدة إليوت «أربعاء الرماد إلى العربية» ، ونصوص نقدية عنه. مثلماترجم بعض النماذج العربية إلى الإنجليزية. وله مترجمات نقدية هامة أهمها : نصوص النقد الأدبى عند اليونان ، وفن الشعر لهوراس ، ودراسات ممتازة فى الأدب المقارن أهمها : المؤثرات الأجنبية فى الأدب العربى الحديث، وعلى هامش الغفران ، وأسطورة أوريست والملاحم العربية ، ودراسات عربية وغربية. يعد من الجيل الرائد، عبر بإخلاص عن جذوره التى أسفرت عن توجهه نحو النزعة الإنسانية ، التى ظلت المحور الأساسى فى كتاباته.

اختار المنهج القائم على فكرة «الأدب للحياة» مثل أستاذه الأول «سلامة موسى» ولعل أهم ما يميز هذا المنهج الإنساني أن يجعل من الأدب مهمة للحياة الإنسانية ، ودعوة مادية روحية فى الوقت ذاته. يشير كثيراً فى كتاباته إلى إليوت مقارناً بين نصوصه الشعرية «جمع قصائد إليوت المتفرقة» ، وكان أهمها ما فى مجموعته أغنية العاشق بروفرك، وهى القصيدة التى لفت إليها الأنظار ، وهذه القصيدة تصوير للمفكر أو الشاعر أو للمثقف فى القرن العشرين ، كيف يذبل الربيع فى قلبه قبل الأوان ، فمستر بروفروك لا يختلف فى شئ عن مستر إليوت» . (١٣)

يظل لويس عوض فى جميع الأحوال ضميراً حياً فى ذاكرة حداثة النقد العربى، وتبدو أهميته أكثر فى تلك المعارك الشهيرة مع «طه حسين» و «العقاد» ، وأصحاب النقد التأثرى ، وفى مواكبته للتطورات الحاصلة فى النزعات التجديدية العالمية ، وعلى وجه الخصوص لدى إليوت والنقاد الجدد ، وفى التصدى الشجاع لموجة المحافظين العارمة ، على مدار نصف قرن إلى آخر رمق فى الحياة.

شهدت مرحلة ما قبل الخمسينات تطوراً بالغ الأهمية ، تمثل فى مجيء الناقد المتخصص، وتأليف الكتاب النقدى الأكثر وعياً بإشكاليات النقد الجديد الإنجلوساكسونى، وكان مجمل أولئك المتخصصين من الأكاديميين، لكن منهم من لم يكن وثيق الصلة بالحياة الجامعية والتدريس مثل «سيد قطب» .

كان سيد قطب من أكثر الطاقات النقدية فى مرحلة ما قبل الخمسينات، أى قبل انصرافه للعمل الحركى وقد ترك فى مجال نشاطه النقدى

ثلاثة كتب هامة هى : مهمة الشاعر فى الحياة، وكتب وشخصيات، والنقد الأدبى : أصوله ومناهجه. كانت بعثة «سيد قطب» إلى أمريكا أولى بدايات التفاعل مع النقد الجديد الأنجلوساكسونى ، ويتضح هذا التوجه فى كتيب نشره عنوانه «مهمة الشاعر فى الحياة» ، وهو لا يختلف فى كثير من الوجوه مع كتيب آخر؛ فى مستوى حجمه ومضمونه وفى عنوانه أيضاً ، وهو كتيب «الحياة والشاعر» لمؤلفه الناقد الأنجلوساكسونى «ستيفن سبندر» لقد انصبت اهتمامات قطب فى دراسته لشعر «أحمد شوقى» على النص وجوانبه الفنية ، من محسنات بديعية واستعارة ومجاز ، وكل ما يتعلق بالجانب الشكلانى فى شعره، واستبعد شخصية الشاعر ، بمعنى أنه يهتم بالنص لا بالشخص. وهذا التوجه فى النقد هو ما عرفناه عن جمهرة النقاد الجدد وإليوت . يقول قطب «إننى فيما ذكرته ، لم أكن بصدد إصدار حكم على شوقى، وإنما اخترت أمثلة من شعره، وإذا كنت قاسياً فى تعليقى ، فتلك قسوة على المثال الذى اخترته، لا قسوة على شوقى نفسه». (١٤)

فمع أن قطب بقى فى تحليله مستحضراً أمثلة من التراث العربى، ليؤكد طموحه التأصيلى المعادى لنزعة التغريب، مبتعداً عن ذكر أسماء النقاد الجدد الأجانب ، وعن الإشارة إلى مناهج الغرب وتياراته إلا أن المتمعن فى الآراء النقدية التى يوردها قطب، لم تكن سوى غربيّة المنشأ، سواء كان واعياً بذلك أم لم يكن. فهو حين يحدد مهمة الشاعر، يذكرنا بنظرية «الموهبة والموروث والعصر» التى دعا إليها إليوت، يقول قطب «فالشاعر يستطيع أن يعطى صورة لعصره، فى الوقت الذى يتحدث فيه عن نفسه وخواطره وخلجاته». (١٥) إن الحضور الصامت ، وربما غير المحسوس للنقد الجديد وإليوت، فى تركيبة الخطاب النقدى لدى قطب، مؤشر قويّ على أن النقد الجديد- الغربى - بمناهجه وأسسه النظرية ، كان أقوى من أن يقاوم بمجرد إعلان الابتعاد عنه وتفادى ذكر رموزه.

لم يتوقف الصراع فى النقد طيلة الخمسينات خاصة فى المسائل النظرية ، ومن الملاحظ أن المجددين وحدهم، هم الذين تعرضوا للضغط والإكراه، لقد اختلفت مشكلات المجددين عن المشكلات التى واجهت الجيل السابق، فقد ولدت اللغة النقدية الجديدة عندهم قضايا جديدة مثل معادلة «التراث والمعاصرة»، و«الشعر الحر»، و«المعادل الموضوعى»، و«الأسطورة»، و«تيار الوعى».

كان هذا الجيل من النقاد الجدد موزعاً بين التراث وبين المنجز النقدى الأنجلوساكسونى. ويأتى فى هذا الاتجاه الجمالى الشكلانى كتاب صدر عام ١٩٥٩ بعنوان النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى «للناقدة اللبنانية «روز غريب»، يمكن اعتباره من حيث تاريخ النشر على الأقل من أوائل الأعمال ، التى قدمت هذا اللون من النقد إلى القراء العرب . تذكر فى مقدمة الكتاب تعريفاً للنقد الجمالى، تقول بأنه «نقد مبنيّ على أصول الاستاطيقى أو علم الجمال، يعنى بدراسة الأثر الفنى من حيث مزاياه الذاتية ، ومواطن الحسن فيه بقطع النظر عن البيئة والعصر والتاريخ ، وعلاقة هذا الأثر بشخصية صاحبه». (١٦)

يتعرض الكتاب بالدراسة إلى أصول التيار الجمالى وأعلامه ، ومؤثراته، وملاحظاته حول

«معنى القصيدة»، وانعتاق المدرسة الجمالية من القوالب الجامدة، وتطلعها إلى الحداثة؛ فى الرمز والشعر الحر، وتخلصها من تصوير «البرناسيين» ومن فجاجة «الرومانسيين». (١٧)

وتقف «سهير القلماوى» على بعض معالم النقد الجديد ، آخذة فى التحرر من مغالاة الأكاديميين التاريخيين ، ولذا فإن أفضل الكتب عندها ما يشرح بوضوح فكرة الفن منذ أرسطو إلى الآن وهو كتاب نورثروب فراى «تشريح النقد». تعتبر القلماوى «فراى» ناقداً ألمعياً ومجهتداً، ويحسن الرجوع إليه، بل تذهب أكثر من ذلك إلى أن أصل أفكاره تعود إلى «ماثيو أرنولد»، أحد رواد النقد الجديد، ومقارنى حصيف، وتلح على أهمية اللغة من حيث هى صوت وجرس فى الشعر، مستعينة بآراء «ريتشاردز»، و«إليوت»، وغيرهما من أعلام مدرسة النقد الجديد، فثارت على الفوضى النقدية التى عرفتها الساحة العربية ، نتيجة الخطأ الذى وقع فيه معظم النقاد، حين يخلطون بين النقد الأدبى وبين ما غير أدبى. (١٨)

وسار «مصطفى هدارة» فى دائرة النقد الجمالى، الذى لا يمكن أن يخلو النقد فيه من الأثر الشخصى مهما كان نوع موضوعية ذلك النقد ، لكنه يرفض أن ينحرف الناقد فى تقويمه عن النص، فيتجه إلى الأديب وظروفه، بدل ما يتجه إلى الأدب ذاته. وهكذا فإن الجانب التقويمى فى نقده، يدفع الناقد إلى العناية بالتحليل والمقارنة، وبدون هذين الأساسيين، تطغى الأحكام القائمة على الانفعال السريع، وتدفع الناقد إلى تقويم جزافى، تمليه حاسة الذوق وحدها. (١٩)

وعلى العموم فإن المنهج الذى طبقه هدارة، يقوم على ثلاثة أركان : التحليل والمقارنة والتقويم. مع العلم بأن النقد الجديد، يرفض عملية التقويم، ويحتفظ بالركنيين السابقين : التحليل والمقارنة. لكن تبقى لمحاولات هدارة قيمتها، من حيث مقاربتها للنص وقيمه الجمالية، فمن خلال التحرك داخل النص الشعرى نستطيع أن نخرج بأحكام نقدية.

اهتم «محمد زكى العشماوى» فى نقده بتحديد القيم الجمالية والفنية، يكثر من الإشارة إلى أعلام النقد الجديد، ويستشهد بأقوالهم فيما يذهب إليه من بحوث، فيذكر إليوت حين يتحدث عن الموضوعية فى الأدب ، محيلاً على نظريته «المعادل الموضوعى». ويشير إلى آراء ريتشاردز، حين يريد تحقيق مسالة البلاغة ودورها فى التوصيل، ويستشهد بآراء الناقد الجديد أبر كرومى، حين يتحدث عن موسيقى الشعر، وهكذا دواليك يحيل من حين إلى آخر إلى أولئك .

يحاول «العشماوى» أن يحدد العلاقة بين أجزاء العمل الفنى وأن يعطى أهمية خاصة لموضوع الوحدة، التى تربط بين هذه الأجزاء. ويرى بأن سر العبقرية فى الشعر الرفيع، يكمن فى خلق درجة عالية من التوازن بين أجزاء العمل الفنى وعناصره. «إن الفن أسمى صورة تظهر لنا الحقيقة، وذلك لأن الفنان بعمله الفنى، قادر على أن يزيل التناقض بين الذات والموضوع، أو بين الروح والمادة. والخيال هو القوة التى تمكنه من أن يخلق لنا عملاً، يتجسد فيه مبدأ التوفيق بين المتناقضات». (٢٠)

ويولي العشماوى عناية خاصة بالدراسة التحليلية، إيماناًمنه بأن كل دراسة نظرية، لا يمكن أن تصيب هدفها، وتبلغ غايتها إلا بالتطبيق، وعلى الأخص فى مجال النقد الأدبى

والبلاغة. هذا بالإضافة إلى أن دارس الأدب، لا يمكنه الاستغناء عن حاسة التعبير والتذوق، وطول المصاحبة والمعاشرة للآثار الفنية، وممارسة تحليلها وفق منهج يقوم على النظرة الشاملة والموضوعية للعمل الفنى، والإدراك السليم لطبيعة الشعر. فالقصيدة تكون قصيدة. بما تحققه من فن، لابما تنبئ به أو تقوله. «..هذه خلاصة لما جاء فى مقال إليوت متصلاً بموضوعية الأدب. إن الذى يحدد قيمة الأثر الفنى، ما يتضمنه هذا الأثر من قدرات فنية، ومواهب، أو بعبارة أخرى إن قيمة العمل الفنى مجالها العمل الفنى لا شخصية كاتبه. إن الشعر الذى أمامنا هو موضوع القيمة الفنية لاالشاعر نفسه ولا حياته، ولا ما يجري فى هذه الحياة من تجارب وأحداث». [٢١] ينحصر منهج العشماوى فى الاهتمام بتحديد القيم الجمالية الفنية، والكشف عن حقائق النص الأدبى، والعناية بالإبداع الأدبى ذاته، ويبدو أن السر فى منهجه هذا يكمن فى أن العمل النقدى عنده شبيه بالإبداع الأدبى، يرجع الناقد أثناء تعقبه العملية الإبداعية إلى تعقب الحياة فى شتى دروبها، ثم يحيلها إلى شكل فنى عضوى موحد.

كثر أنصار «المنهج البلاغى» فى الوطن العربى، الذى بدأ ذوقياً. بحيث يمكن القول إن طابعه غلب على معظم الأبحاث الجامعية، التى قدمت فى الخمسينات، كما تداخلت أعمال أصحاب هذا المنهج بالمناهج الجمالية، فضلاً عن عدم تخلصها من المناهج السياقية، وأخذ الغليان السياسى يفرز نقاده الجدد مثل: زكى نجيب محمود، وغيره من الذين جاءوا من «قلب العاصفة»، وعادوا إلى أرض الوطن من إنجلترا وأمريكا، متأثرين بتيارات النقد الجديد وبالفكر الجديد وبالفكر المعاصر، وخصوصاً «التيار الديموقراطى». كان هذا الفرق بينهم وبين الجيل السابق، متأثرا أساساً بنشأته الاجتماعية الأولى الطبقة الوسطى

ويظهر «زكى نجيب محمود» فى كتبه «الفكر فى العالم الجديد، ومع الشعراء، وفلسفة النقد، وعربى بين ثقافتين» مستنداً إلى أصول النقد الجديد الأنجلوساكسونى، والمثل الأعلى عنده فى النقد هو «إليوت» و«كينث بيرك» أحد تلاميذ إليوت وحين يعود إلى بيرك فى نهاية الدراسة، وعنوانها «الناقد قارئ لقارئ» نجده يفصح عن إعجاب لا حدود له: «ولو كان لى مثل أعلى فى النقاد المحدثين، أود لو استطعت احتذاءه بالنسبة لأعمال أدبية عربية، كان ذلك المثل عندى هو «كينث بيرك»، وليتنى أستطيع أن أنقل إلى القراء نموذجاً لصناعته، إذن لرأوا بأعينهم كيف يكون النقد عملاً جاداً شاقاً عسيراً، يحلل القطعة الأدبية، وكأنه كيمياوى يحلل فى مخبره، إنه لا عاطفة هناك، ولا سخاء فى المدح والقدح، فالأمر عنده تحليل صرف، ينصب على عبارة العمل الأدبى من أول لفظة إلى آخر لفظة. [٢٢] هذه الملاحظات موجهة بالطبع إلى الساحة النقدية العربية، حيث المدح والقدح فى أعنف صورهما، وعلى امتداد فترة طويلة من النصف الأول من هذا القرن. وما يميز زكى نجيب محمود هو البعد الفلسفى، الذى يمضى إليه بما تحصل من مخزون فلسفى، جعله أبرز العرب فى هذا المجال. ومن هنا كان طبيعيا أن تأتى اختياراته النقدية، مؤسسة على رؤية فكرية واعية، تكاد تغيب عن كثير من الاختيارات

الأخرى فى النقد العربى الحديث. إنه حتى فى إعجابه بالنقاد الجدد، أميل إلى أولئك الذين يجمعون الفلسفة والنقد. فهو معجب بالناقد والمفكر الأمريكى «كينث بيرك»، ويعدّه من أعظم رجال النقد، وذلك فى معرض مناقشته للمدى الذى يمكن للناقد أن يبلغه فى تحليله للعمل الأدبى.

حاول زكى نجيب محمود أن يخلع على عملية الإبداع التذوق شكلاً مقبولاً ، ذاصبغة علمية فلسفية، يساعد على إعادة اكتشاف الجهد الخلاق والمبدع فى الأعمال الفنية، تعرف على النقد الجديد حين رحل فى بعثة علمية إلى إنجلترا ثم إلى أمريكا، وتأثر بأشهر أعلامه مثل إليوت وبيرك و«ر.ليفز» وغيرهم. بدأ حضور إليوت فى النقد العربى يظهر مع مطلع الخمسينات فى مجموعة من المرجعيات، أغلبها قراءات فى كتب غربية أنجلوساكسونية شائعة، تضمنت خلاصات كتب عنها عز الدين إسماعيل فى «الأسس الجمالية فى النقد العربى»، ونازك الملائكة فى «قضايا الشعر المعاصر».

ويأتى «عز الدين إسماعيل» واحداً من جماعة «الأمناء» الذين التفوا حول الشيخ «أمين الخولى»، وتشكلت بفعل هذا الاسترفاد الفكرى والثقافى الطبيعة المنهجية عنده ، من حيث ترتيب عناصر البحثية فى دقة متناهية، ويتميز منهجه بميزتين أصيلتين : الوضوح والعمق؛ وكان هذا الميل المبكر دافعه إلى الالتقاء «باللانسونية» فى منهج البحث، الذى من متطلباته التكوين الثقافى والإلمام باللغة وصلتها بالفكر، وسرعان ما تحول عزالدين إسماعيل إلى أعلام النقد الجديد، يستلهم منهم مناهجهم فى تحليل النص، وعلى رأسهم «إليوت، وابركرومى، وهربرت ريد، ورانسوم» بإنجازاتهم التحليلية الجمالية وسعة الأفق، وتكاد تكون عقليته في هذه المرحلة موسوعية إنسانية ، ويلمس المطلع على كتاباته الأخيرة ذلك بوضوح؛ يلمس توجهه نحو المزج بين الجمالية التحليلية والنقد الأسطورى، وكتاباته لا تخرج عن دائرة النقد الجديد فى تفسير الأدب تفسيراً جمالياً تحليلياً. (٢٣)

تأثرت «نازك الملائكة» فى كتابها «قضايا الشعر المعاصر» ، وبتنظيراتها للشعر الحر التى لا تخرج عن دائرة تنظيرات مدرسة حداثة الشعر الأنجلوساكسونية، وخصوصاً تنظيرات «ت.س.إليوت» ، ومن قراءتها لأعمال هؤلاء ومن دراستها بأمريكا، ولعل محاولتها الجادة فى هذا المجال تبرز على المستوى التطبيقى، وفيما أحضرته من نماذج شعرية من شعراء الحداثة العرب، وطبقت عليهم تنظيرات مدرسة النقد الجديد. ومرجعية نازك الملائكة فى نظرنا لا تخرج عن مرجعية «ريتشارد» الذى لاتتردد فى الإحالة إليه باستمرار. (٢٤) كانت هذه جملة من المحاولات العامة ، التى استقبل فيها النقاد العرب إليوت والنقد الجديد ، انصبت على النواحى البلاغية وعلى الشكل وتحليله، وعلى بعض الجوانب الإنسانية، ولم يتخلص المنهج بعد من النظرة السياقية. ونتج عن تلك المحاولات، أنه لم تترتب عليها معالم منهجية واضحة. أما تجليات إليوت والنقد الجديد فى الرؤية والمنهج، وتمثله عند العرب. فإنها أخذت تبرز بشكل أوضح فى المعالم النقدية الموالية.

٢ - في النقد الفني الجديد

أحس النقاد العرب الجدد من جيل الستينات بآلام محنة التخلف والتأخر عن الركب. الأمر الذى دفعهم إلى تأمل السبيل المنقذ . ففضل بعضهم العزلة

والخلود إلى التأمل والتفكير، وبعضهم الآخر فضل الاغتراب. ولذلك شهدت عواصم العالم الثقافية هجرتهم الاضطرارية : لندن ونيويورك وغيرهما، واللافت للنظر أنهم على نمط النقاد الجدد الأمريكيين؛ نقاد مبدعون ، يجمعون بين فنون الخلق كالقصة والشعر والرسم ، وفنون النقد والدراسات الأدبية، ويتربعون على عرش صاحبة الجلالة «الصحافة»، لهم حضورهم في الساحة الأدبية والإعلامية والفنية، وفى أكاديميات الفنون والمسرح والسينما والموسيقى، ويجمعون بين الحس الكلاسيكي، والحس الجديد، فكرا وأسلوباً وحياة، إذ جلهم من سليلة عائلة برجوازية وأرستقراطية. تميز هؤلاء بظاهرة «التضامن الصامت»، ذلك أنّ حداثة الشعر ومثيلتها حداثة النقد ظلت بعيدة عن الانقسامات الداخلية الصارخة. نجد كل من مارس الشعر أو النقد على النحو الجديد، انضم إلى الحظيرة، وأصبح عضواً في مدرسة الحداثة، ضد الخصم المشترك «مدرسة التقليد». ترافق هؤلاء النقاد في مصر مع «رشاد رشدى» وتلامذته في «النقد الفنى»، ومن دار في فلكه؛ ينقلون ثمرات النقد الأنجلوساكسوني، ويتمثلون إليوت ومنهجه النقدى باجتهادات متباينة في النقد والتذوق. كما يمثلون سدوداً مانعة، وقفت في وجه تيارات النقد التأثري والتاريخي والنقد البنيوي.

يعد الاهتمام بالشكل الفنى للأدب، وما يتعلق به من ضمن ما عرفته الثقافات المختلفة، منذ «شعرية أرسطو» وما عرفته الثقافة العربية في عصورها المتتالية ، ففي التراث النقدى العربى القديم من القضايا المتصلة باللفظ دون المعنى ، وشكل القصيدة أو النص الأدبى دون دلالته، لكن ثمة سمات لذلك الاهتمام تطورت في سياق النقد الجديد الأمريكى، وعند إليوت على وجه الخصوص، وعلى «نحو مميز، عرفها النقد العربى المعاصر بشكل من الأشكال المتفاوتة.

تعود بدايات النقد إلى جيل التأسيس المنهجى في النقد؛ ففى كتابات طه حسين ومجايلييه نجد نماذج من النقد الفنى، بتوجهات تراثية و«لانسونية». فالانتظام أو شبه الانتظام الواعى في سياق ذلك النقد بمعطياته الأنجلوساكسونية لم يبدأ إلا في الستينات، فلدى «طه حسين» وجيله، نجد خليطاً من المناهج ليس الشكل سوى واحدة منها، بينما في الجيل التالى من الأكاديميين خاصة، نجد قدراً كبيرا من الوعى المنهجى والنظرى والالتزام بذلك المنهج. وكانت مصر هى الأكثر تمثيلاً لهذا التيار، كما هى في معظم التيارات الأخرى.

ويمكن أن نعدّ «رشاد رشدى» من أعلام النقد الفنى، تجلت في نقده معالم حداثة إليوت النقدية بشكل واضح على المستوى النظرى والتطبيقى، تخرج في قسم اللغة الإنجليزية، واشتغل مدرساً للغة الإنجليزية، وفى أواخر الأربعينات سافر في بعثة إلى جامعة «ليدز» البريطانية للحصول على درجة دكتوراة في الأدب الإنجليزى، كانت حياته بإنجلترا عميقة وعريضة، سلحته بثقافة واسعة، عاد ليعمل في قسم اللغة الإنجليزية، ثم تولى رئاسة القسم في منتصف الخمسينات خلفاً للويس عوض، الذى طرد من الجامعة، وتخرج في عهده معظم من يقومون بتدريس الأدب الإنجليزى في الجامعات المصرية.

وكان رشدى أحد رواد الدراسة الأكاديمية للأدب الإنجليزى في الجامعات المصرية ، فسعى مثل لويس عوض ومجدى وهبة وغيرهم، إلى بث ما تلقاه في جامعات إنجلترا في بلاده، ليحدث من

ذلك تفاعل ، كان من أول نتائجه الدعوة إلى تبني منهج النقد الجديد بأسمائه المختلفة.
دخل رشدى فى فترة الستينات والسبعينات معارك، سجلتها مقالاته مع عدد من النقاد المصريين، الذين خالفوه الاتجاه ، منهم محمد مندور وغنيمى هلال. كان رشدي يؤكد أن «وظيفة النقد أن يرى العمل الفنى كما هو على حقيقته، لأن العمل الفنى ليس تعبيراً عن المجتمع أو الكاتب أو التاريخ، أو البيئة أو عن أى شئ آخر، بل هو خلق عالم موضوعى كائن بذاته. ومهما كانت الصلات الأولى بين هذا العالم الموضوعى، وهو العمل الفني وبين العالم الخارجى، وهو تجربة الفنان ، فإن هذه الصلات قد انقطعت بمجرّد أن تمت عملية الخلق، إذ بتمام هذه العملية يصبح العمل الفنى كائنا له كيانه المستقل» [٢٥]
يلتقى رشاد رشدى وجماعته مع «جماعة النقد الجديد» فى مزاوجتهم بين العمل الجامعى والصحفى، والمساهمة فى الحياة العملية والإشراف على دور النشر، مثلما كان «ازرا باوند» و«إليوت» فى إشرافهما بالتناوب على مجلة «شعر»، وتولى إليوت رئاسة مجلة «المعيار»، والإشراف على دار النشر فابر وفابر، تولى رشدى رئاسة مجلة «المسرح» و«مجلة الجديد» والإشراف على السلاسل النقدية التى تصدرها مكتبة الأنجلو المصرية، وأسندت إلى تلميذه الأبر «سمير سرحان» إدارة أكبر مؤسسة ثقافيةوإعلامية ونشرية «الهيئة المصرية العامة للكتاب». ويبدو أن هذا التشابه الصميم بين جماعة رشدى، وجماعة النقد الجديد ليس من باب الصدفة ، ولعله يرجع إلى أن رشدى عندما عاش فى إنجلترا وأمريكا على وجه الخصوص؛ وعمل أستاذا زائرا فى جامعة «ييل» وهى إحدى مواطن النقاد الجدد، حاول أن ينقل التجربة إلى أرض الوطن، وأن ينميها وسط تلامذته لتكون مدرسة للنقد الفنى ، على غرار مدرسة النقد الجديد بكل ملابساتها ومواصفاتها.
عاد إلى مصر ليسبح وحده ضد التيار، ويتحدى الاتجاهات السياقية السائدة فى جرأة وإصرار، وثقة ودراية، وعندما أحس بعدم جدوى استقطاب القدامى إلى اتجاهه «الموضوعى التحليلى»، قرر بريادة قل نظيرها تربية الإطارات النقدية الفنية الجديدة ، التى تتحمل على عاتقها مهمة تحويل النقد الأدبى إلى علم منهجى تحليلى، بكل ما تحمله الكلمة من معنى؛ فى الجامعة والصحافة. [٢٦]
وصل فى هذا كله إلى أن قيمة العمل الفنى «قيمة باطنية»، وليست حقائق ثابتة ، أو انطباعات ذوقية، فالعمل الأدبى قائم على منطق اللغة، لا على المشاعر والأفكار، ثم إن الأفكار والحقائق نفسها تدين بدلالتها الفنية إلى السياق اللغوى لا إلى طابع التجربة والوضع الاجتماعى الذى تنبع منه، متابعاً فى ذلك إليوت الذى رفض أن يكون الأدب تعبيراً عن المجتمع أو الشخصية، وأن قيمة العمل الأدبى ذاتية مجرّدة من أى عامل خارجى. [٢٧]
وقياساً على هذا، يحكم المنهج النقدى لدى رشدى «الاتجاه الفنى» ، رفض ارتباط العمل الفنى بهدف معين، أو بفائدة محددة، وهذا ما جعل أصحاب «الاتجاه الواقعى» يرون فى مطالب رشدى دعوة «الفن للفن»، بينما دافع عن وجهة نظره، واعتبرها «دعوة للموضوعية» ليس إلا.
يستطيع النقد الموضوعى وحده أن يحدد قيم الأعمال الأدبية، ويصلها ببعضها البعض» والنقد الموضوعى وحده يستطيع أن يرى ما يسمى بالذوق، يخلق القدرة على التمييز بين ما هو فنيّ

وغير فنى». (٢٨)
ينطلق رشدى فى هذا التصوير من تصور إليوت فى «نظرية الموروث» و«المعادل الموضوعى» على أساس أن الموضوعية وحدها كفيلة أن تميز بين الشاعر الردىء والشاعر المجيد، بقدر ما استلهم تراث الماضين، وبقدر ماتجاوز هذا التراث فى تفاعله مع العصر يرى أن الدعوة إلى الموضوعية حاجة ماسة، ومن ضرورات المرحلة الراهنة التى تمر بها الأمة، فنحن‌حسب رأيه فى أشد الحاجة إلى تبيّن النظرة الموضوعية فى جميع أوجه النشاط الأخرى، ولذلك يعتبر مساهمة جماعته من أجل خلق وعى موضوعى فى الفن والنقد والحياة».. وبعد فالنظرة الموضوعية فى الآداب والفنون مثلها فى كل شيء آخر، مطلب عسير المنال، لا يكتسب إلا بالدراسة والممارسة، ومن أجل هذا نسعى فى الدراسات إلى تقديم نظريات أدبية، ومناهج نقدية تربط بينها جميعاً النظرة الموضوعية». (٢٩)
ولعل هذا النص بمثابة البيان الرسمى لجماعة النقد الفنى الموضوعى التى يتزعمها «رشاد رشدى» فى مصر. وتتسم كتاباته النقدية من غير شك بكثير من الدقة والموضوعية، لم تحظ بها كتابات الرواد المحافظين، كانت استيعاباً متمثلاً لكتابات إليوت. أثار كتابه «ما الأدب» ضجة، لأنه مس مسائل كثيرة، تدور أفكاره الجوهرية حول «موضوعية الأدب»، ثم استقلال الأدب فى ذاته عن كل غاية اجتماعية أو خلقية ، تأثر رشدى فى هذا المنطلق بمدرسة النقد الجديد الأمريكى. (٣٠)
أسدى رشدي للنقد الأدبى خدمات حين أكد على اصطناع أداتين فى النقد مثل إليوت هما : التحليل والمقارنة، وصوّب ألوان الشطط التى اندفع إليهادعاة الواقعية والالتزام، بعدما تعاظم مد الواقعية الاشتراكية فى الخمسينات، وتبلورت معركة النقد بين «محمد مندور» ورشاد رشدى عند نقطة اختلاف أساسية؛ يرى مندور أن الحكم على العمل الأدبى لا يجوز إلا من خارجه؛ أما رشدى فيرى أن الحكم على العمل الأدبى لا يجوز إلا من داخله ، والحكم على العمل من خارجه يتضمن أمراً خاطئاً ، وفى نظر رشدى أن الاعتقاد بأن العمل قيمته خارجية، مفهوم رومانسي امتثالا لرأي إليوت، وهو المفهوم الذى ساد طوال القرن الماضى، ثم زال وانتهى إلا من أذهان بعض النقاد عندنا على حد تعبير رشدى. (٣١)
مارس رشدي مبادئه النقدية الفنية فى قراءة عدد من الأعمال، وفى مناقشة العديد من القضايا ضمن مؤلفاته، متأثرا، بمفهوم المعادل الموضوعى، مبرزاً فكرة الموهبة والموروث كما جاءت لدى إليوت.
يفعل رشدى ذلك في نبرة توحى بالانبهار، بما توصل إليه النقاد الجدد ابتداء بإليوت، متأسياً فى الوقت نفسه على ما وصل إليه حال النقد العربى آنئذ؛ ويمضي رشدي فى استعراض آراء ممثلى النقد الجديد، مثل الن تيت، ورانسوم، وبروكس. واصفاإياهم بصفات تتجاوز التقبل إلى الإعجاب الشديد.
يمكن القول منذ البداية عن «نبيل راغب» أنه يمثل النقد الجديد الروائي، نشر كتابا يؤصل توجهه نحو دراسة الشكل الروائي بعنوان « قضية الشكل الروائى عند نجيب محفوظ»، تهيمن عليه المقاييس النقدية التى وصفها النقد الروائى الأنجلوساكسونى، فيأخذ نفسه بكثير من المصطلحات التى استخدموها فى نقدهم «الوحدة العضوية، التشكيل الدرامى، الحبكة»، يؤكد أن

دراسته لم تحاول أن تفرض على الأعمال الروائية نظرية معينة، بل احتكم لطبيعة الأعمال نفسها «على أساس أن كل عمل فنى، عبارة عن وحدة فنية مستقلة بذاتها، لها مقاييسها الخاصة التى تنبع من داخلها ، وعلاقاتها الجمالية التى تربط خلاياها فى كل عضو متكامل» .(32)

ويعلن صراحة عن تأثره فى دراسته هذه بمنهج النقاد الأنجلوساكسونيين، مثل أدوين موير فى كتابه «بناء الرواية» ، وكذلك كتاب الناقد برسى لوبوك «ملامح الرواية»، وغيره من النقاد الجدد، الذين حاولوا ابتداع نظريات جمالية معينة، فيما يختص بشكل أو بناء الرواية، ثم فرضها على كبار الروائيين مثل: توماس هاردى، وجيمس جويس، وفرجينا وولف، وغيرهم من أعلام الرواية فى العالم.

ينطلق فى دراسته من العمل الفنى فى ذاته، الذى يمثل نقطة البدء، ومنه تستنبط النظريات والأحكام التى تصدر عليه ذاته ، والتى لايمكن فرضها على آخر، إذ أن الأعمال الفنية تختلف عن بعضها البعض، مثل بصمات الأصابع حتى ولو كانت من خلق كاتب واحد.(٣٣)

تلك هى نقطة البدء فى دراسة نبيل راغب «قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ، دراسة تحليلية لأصولها الفنية والجمالية» ، تعلن مرة ثانية عناصر عنوان الدراسة عن المنهج، ويشكل هذا الثالوث خلاصة خصائص المنهج النقدى عند مدرسة النقد الجديد، وإليوت على وجه الخصوص.

وانطلاقا من هذا التصور فى التحليل، فإن الناقد لم يحاول تبويب الدراسة إلى قوانين جامدة، أو مقننات مصطنعة، بل ترك الأمر لطبيعة الشكل، التى تتحكم فى أبواب وفصول ونتائج الدراسة ، حتى يتمكن القارئ من وضع يده على التطور الفنى، الذى طرأ على أعمال نجيب محفوظ عملاً وراء الآخر.

بنى الناقد أساساً دراسته على فنية الشكل ، من حيث أنه تكوين جمالى، يخضع لكل خصائص التكوين الدرامى؛ من لغة تناسب الموقف الذى تعالجه، وسرد يجسد الشخصية داخل الموقف، ويساعدها على أن تحيا بين صفحات الرواية، وحوار يبرز الخلجات النفسية، ويلون الملامح الداخلية للشخصيات، ورسم دقيق لملامح الشخصيات وظلالها، وتأثرها بما يدور حولها. ثم العلاقات الحية التى تنشأ بين الموقف والشخصية، وبين الأحداث والحبكة، وبين اللمحة والأخرى، وبين الشكل والمضمون حيث أنهما شيء واحد، والفصل بينهما يعنى فصل روح العمل الفنى عن جسده .(٣٤)

وهكذا يسير منهج نبيل راغب على هدى النقد الجديد فى دراسة العمل الأدبى الروائى، التى تنبع من داخل الرواية، مركزاً على علاقتها الجمالية، التى تربط خلاياها فى كل عضوى متكامل. وبناء على ذلك يتسنى للناقد الحكم على العمل الأدبى بالنجاح أو الفشل.

ويتتبع «سمير سرحان» خريج جامعة «انديانا» الأمريكية فى كتابه «النقد الموضوعى»، الجذور الأولى لمدرسة النقد الجديد بنظرة ثاقبة وشاملة لروح العصر، نادى أبناء هذه المدرسة بالنظرية الموضوعية مبدأ فى النقد، وبالمنهج التحليلى وسيلة لشرح الأعمال الأدبية، وتفسيرها من داخلها بوصفها كائنات عضوية مستقلة، كما هى مستقلة عن نفس الشاعر وأهوائه وميوله الشخصية «وقد قال إليوت أن وسيلة النقد التحليل والمقارنة.. حاولت بسط هذه النظرية فى النقد

التى ترتكز على دعامتين رئيسيتين هما دور العصر فى خلق الشاعر ، وطبيعة عمل الناقد فى الحكم على الأعمال النقدية» .[٣٥]

ينطلق «سرحان» فى دراسته للعمل الأدبى من منهج إليوت ، محللاً مقارنا. وذلك من أجل اكتشاف علاقاته الداخلية، ونسيجه وتركيبه، وما يحتوى عليه من أبنية فنية، يتوسل بها المبدع لتحويل عاطفته إلى جسم موضوعى، له كيانه المستقل وحياته الخاصة به. ثم مقارنته بالأعمال الفنية السابقة عليه، فى التراث الأدبى حتى يحدد مكانه منها وقيمته الموضوعية. بصفته فنا، بالنسبة إلى باقى الأعمال العظيمة. ولا يعنى هذا العمل الفنى الجديد، لابد أن يطابق أعمال التراث، من حيث وسائله الفنية ومنهجه الفنى، إذا جاز هذا القول، وإنما العمل الفنى الجديد بحق – كما يقول إليوت – هو ذاك الذى ينتمي إلى تراث الأمةا لأدبى من ناحية، ولا ينتمي إليه من حيث هو عمل «جديد» يضيف على هذا التراث، ويعدل فيه ويجدد نظرته إليه. وفى هذا يتفق «سرحان» مع إليوت فى مهمة الشعر. بوصفه كائنا حيا مستقلا بذاته. «ينظر إلى القيم والمعاني التى قد تحتوى عليها القصيدة، من داخل القصيدة نفسها وليس من خارجها. فهذه المعاني تكشف عن نفسها للقارئ الذى يعرف كيف يستسلم للأثر الكلى للعمل الفنى. فالمعانى والقيم جزء من «دراما» القصيدة لا ينفصل عنها ، وهى لا تكتسب أهميتها فى القصيدة بوصفها «قيما» معينة أو أفكاراً مجردة، وإنما بوصفها «وسائل» فنية تساعد فى إكمال البناء الفنى العام للعمل الفنى، إلى جانب الوسائل الفنية الأخرى؛ كالمقارنة والموقف الشعورى والصور الفنية والكلمات إلى آخر الوسائل، التى يتوسل بها الشاعر لإتمام بنائه الفنى» .[٣٦]

ولذلك يصر «سرحان» على النقد الموضوعى، الذى يتحدد بحدود القصيدة ليراها من داخلها، أو كما هي على حقيقتها. فالنقد الموضوعى يرفض تركيز اهتمامه على علاقة العمل الفنى، الذى يحلله بالاهتمامات الأخرى الموجودة فى الحياة، سواء أكانت اجتماعية أو سياسية أو أخلاقية أو دينية.

ويؤكد سرحان على أنّ النقد الموضوعى، لا يتأتى إلا من خلال تحليل «البناء» أو «الشكل». فإذا كان وجود «القيم» منفصلا عن «الشكل»، فلا يصبح عملاً فنياً، ولايمكن للناقد أن يدعى الموضوعية.

تميز منهج سمير سرحان، بنظرة تأصيلية وشاملة وعميقة، وهى نظرة تتجلى فيها آراء إليوت والنقد الجديد بلا ريب. على مستوى فهمه لطبيعة الشعر ووظيفته. كما استفاد من الإنجازات النقدية الموسعة لأستاذه رشاد رشدى. إلا أنه استطاع أن يتناول بالتحليل والدراسة زوايا جديدة، لم يتطرق إليها أستاذه مما يدل على عمق بصيرته. وعلى الرغم من انشغال سمير سرحان بالتدريس فى الجامعة والإشراف على الطلبة، وبالمناصب الثقافية التى حمل مسئوليتها ، وعلى الرغم من عشقه للإبداع المسرحى، الذى شغله عن الكتابة النقدية، فإن ما أنجزه فى مجال النقد– برغم قلته– يعد مدخلاً أصيلاً للنقد الموضوعى، كما تصوره إليوت وجماعة النقد الجديد الأمريكى. والذى نحن فى أشد الحاجة إليه فى حياتنا النقدية والفنية بصفة خاصة، وحياتنا الفكرية والثقافية بصفة عامة.

تميز «محمد عنانى» أستاذ ورئيس قسم الأدب الإنجليزى وواحد من جماعة رشاد رشدى بغزارة

وتنوع الإنتاج على شاكلة النقاد الجدد
الأمريكيين. يعتمد فى دراساته على «كلينث
بروكس» أحد تلامذه إليوت، وعلى ريتشاردز أحد
أعمدتها، وعلى إليوت عميدها المبجل، يرى أن
النقد الجديد منذ مهاده الأول إلى آخر محطاته
كله قائم على الموضوعية، ويحرص على تبين
أوجه التشابه بين أعلامه حول وظيفة الشعر
وفائدته، حتى يبلور مدرسة النقد الجديد
كسمفونيةواحدة، وإن كانت بتنويعات متعددة،
وهذه محاولة جادة من «عنانى» تأصيلية. لم
يكتف بمهمة التنظير لمنهج النقد التحليلى، بل
يحرص على الجانب التطبيقى، سواء على نماذج
إنلجيزية، أو نماذج عربية، وتشغله نظرية
«الموروث» لدى إليوت«..لاتتم عملية التحويل إلا
عن طريق الوعى بالتراث والإلمام بالتقاليد الفنية
القائمة فى أدب المجتمع بحيث، تتجسد التجربة
الشعورية من خلالها، فالشاعر مثلا يبدأ عملية
التحويل اللغوى باستيعابه لتقاليد الشعر فى لغته
الأم.» (٣٧)

لم يكتف محمد عناني بمهمة التنظير لمنهج النقد
التحليلي بصفة عامة، بل حرص على الجانب
التطبيقي أيضاً سواء على نماذج أجنبية أو نماذج
عربية. فمثلاً يختم كتابه بفصل بعنوان «نموذج
من النقد التحليلى»، يطبق فيه المنهج التحليلى
على ديوان «مدينة بلا قلب» للشاعر أحمد عبد
المعطى حجازى. وبهذا ينحو منحى جديداً فى
نقد الشعر العربى المعاصر، الذى اقتصر طوال
أجيال عديدة سابقة على مجرد التفسير الأسلوبى،
وملامح البيان والبديع والبلاغة، مع التركيز على
بيئة الشاعر وعصره وأخلاقه ومواقفه الشخصية
البحتة. «تواجهنا عند البداية مشكلة أساسية، فى
تناولنا لهذه القصيدة: وهى هل نعتبر «بطل
القصيدة أو ضمير المتكلم فيها الشاعر نفسه، أم
نعتبره «شخصية» خلقها الشاعر وصور موقفها
الشعورى؟ (..) ولكنا مادمنا بصدد النقد الفنى
لها، فليس لنا الحق فى مناقشة بنوتها للشاعر، أو
تمثيلها لتجارب حياته، وإنما لنا فحسب أن
نتناولها بصفتها كائنا مستقلاً، كل ما فيها خاضع
لها». (٣٨)

وعلى هذا الأساس لا يعتبر عنانى الشاعر ضمير
المتكلم مهما كان صحيحاً، بل شخصية خلقها
لدور درامى معين فى القصيدة. يتناول عنانى
فى ضوء هذا الاعتبار القصيدة تناولاً موضوعياً
كمثال على النقد التحليلى الذى ينظر إلى
القصيدة جسماً كاملاً، ومستقلاً عن أى اعتبار
آخر خارج عنه.

ويطول بنا الحديث عن كتاب عنانى «النقد
التحليلى». إذ رغم صغر حجمه إلا أنه يفجر
قضايا نقدية طالما فجرها إليوت وتلاميذه النقاد
الجدد. غير أن هذه القضايا التى يثيرها الكتاب لم
تعرفها الساحة النقدية العربية من قبل بهذا
الزخم، وبهذا الطرح الجرىء ويبدو أن جرأة
عنانى متأتية من جرأة أستاذه رشاد رشدى، التى
لا تقف أمامها الحدود والسدود. ولولا انشغال
عنانى بالتدريس الجامعى والإشراف على الطلبة،
والترجمة سواء من الإنجليزية إلى العربية أو
العكس، والتأليف المسرحى، لكان من الممكن أن
يثري المكتبة العربية بدراسات قيمة فى النقد
الجديد، كما تصورها إليوت وجماعته، سواء على
مستوى التنظير أو التطبيق. ومع ذلك يظل كتابه
«النقد التحليلى» وكتبه الأخرى دليلاً، على أن
الأرض الجديدة التى حرثها إليوت، وزرعها
رشاد رشدى فى البيئة النقدية العربية، أثمرت
ثمراً يانعاً. لم يعد من الممكن تجاهلها فى الحياة

النقدية والأدبية.

تأثر «عبد العزيز حمودة» بنقد إليوت « الجمالى الكلاسى» وبالنظرية الجمالية التى أرساها فى الدراما، وفى الشعر والأجناس الأدبية الأخرى. والحديث عن مصادر نقده ذو شجون؛ فهو قارئ مطلع فى الأدب الإنجليزى. تعرف على مدرسة النقد الجديد فى منابعها الأولى «..فآراء إليوت ومدرسته الجمالية ترى بضرورة استقلال الفن عن الواقع، واستقلال الفن عن الغايات الخارجية، كالغايات العملية والأخلاقية والاجتماعية، وفيما يتعلق بالتجربة الجمالية ونهائيتها فى حد ذاتها، كما يراها النقاد الجدد». (٣٩)

يبدى عبد العزيز حمودة تأثره بإليوت فى نظرته إلى العمل الأدبى، التى تصر على أن المنظور الوحيد، الذى يجب أن ينظر إليه، هو الإدراك الجمالى الخالى من أية غاية، كما لا ينفصل المضمون عن الشكل. ويحلل «حمودة» آراء إليوت، وكذلك كلام ريتشاردز فى الإبداع الأدبى؛ وأنهما يعنيان الكلمات فى حد ذاتها، عناصر من مكونات العمل الفنى، لا تتمتع معزولة، بصفات تؤهلها لأن تكون شعرية أو غير شعرية. ثم يستشهد بقول ريتشاردز بأن «كل شىء يعتمد بالطبع على الشكل، الذى تنظم فيه الكلمات معاً، ولا يتحكم فى الكلمات إلا التطور التفصيلى للقصيدة لحظة بلحظة..» (٤٠)

ويواصل حمودة نظرته التحليلية الشاملة ، فيرى أنه كلما يتحكم الكل فى قيمة الألفاظ والأصوات كأجزاء فى ذلك العمل الفنى، يتحكم فى الأفكار حينما تصبح أجزاء مكونة لكل عمل فنى، وينتقل إلى إليوت مشيداً بمقاله عن «الشعراء الميتافيزيقيين»، الذى أوضح فيه أن الفكرة الفلسفية، التى تدخل الشعر توطد أقدامها لأن حقيقتها أو زيفها بمعنى معين لا تصبح ذات بال، وحقيقتها أو زيفها تثبت أو تؤكد بمعنى آخر. ومدرسة النقد الجديد لا تنكر أبداً وجود الفكرة الفلسفية فى العمل الفنى، لكن بشرط أن تخضع لقوانين جديدة، قوانين يفرضها عليها وجودها كجزء عضوى فى عمل فنى. وفى هذا يستشهد عبدالعزيز حمودة بمقولة كلينث بروكس «إن القصيدة لا تعنى بل توجد». (٤١)

ونخلص إلى أن منهج عبدالعزيز حمودة فنى جمالى، متأثر بآراء مدرسة النقد الجديد، وعلى وجه الخصوص، أعلامها الكبار : إليوت، وا.ا.ريتشاردز، وثالث ثلاثة بروكس. تركوا بصماتهم فى الرجل ونقده، فيتبع خطواتهم فى تنظيراته الجمالية وفى تطبيقاته، فيما يتعلق باستقلال الفن عن الغايات الخارجة عن طبيعته كفن، كالغايات العملية والأخلاقية والاجتماعية والسياسية، وفيما يختص بكمال التجربة الفنية فى حد ذاتها، وجدت هذه الأصداء القادمة من العالم الجديد، رجعها البعيد فى نقد عبد العزيز حمودة الجديد ، ويعد الناقد «ماهر شفيق» مبشراً بإليوت فى الأدب العربى المعاصر بلا منازع، وله أكثر من أطروحة حول إليوت باللغة الإنجليزية بإشراف رشاد رشدى. ومثلما ظل ماهر شفيق وفيا لأستاذه رشدى، فإنه لم يستطع الخلاص من حبه الأول لجماعة «الأمناء» وشيخها أمين الخولى، وتلميذه المبجل شكرى عياد، وعليه فإن منشورات أعماله بقيت موزعة تحت إشراف رشدى وعياد، ولا تخرج عن دائرة النقد الفنى، كما تصورها إليوت، ويبدو أنه سيتجاوز أستاذه رشدى، مثلما تجاوز إليوت أستاذه «ازراباوند»، وشهرته التى

فاقت شهرة الأستاذ، وتمكن فعلاً من أن يتربع على قمة الشعر والنقد فى عصرنا. «عرفت إليوت حين التحقت بكلية الآداب جامعة القاهرة قسم اللغة الإنجليزية، وكان الدكتور رشاد رشدى يحاضر فى مادة النقد الإنجليزى، ومن بين شفتيه عرفت إليوت ناقداً».(٤٢)

يتناول ماهر شفيق فى كتابه «النقد الإنجليزى الحديث»، أهم مدارس النقد الجديد فى بريطانيا وأمريكا منذ مطلع القرن العشرين، وهى فترة شهدت نشاطاً نقدياً منقطع النظير، من حيث الوفرة والعمق. عبر ماهر شفيق عن تعاطفه العميق مع مدرسة النقد الجديد، التى تؤمن باستقلال الفن عن كل ماعداه، وترفض تسخيره لخدمة أية قضية، مهما تكون نبيلة المرمى. وقد أراد أن يجعل من كتابه هذا مدخلاً للقارئ والباحث إلى هذا الميدان الخصب، والذى يحثه على إعادة النظر فى مفاهيمه للأدب والنقد. فالتحليل الوثيق للعمل الأدبى ومحاولة تنويره من الداخل هما، عنده مهمة النقد الموضوعى السليم، وكل ما خرج عن ذلك إلى تحليل نفسية الكاتب أو شرح الظروف الخارجية، التى نشأ فى كنفها فإنه لا يمكن أن تكون نقداً أدبياً بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة.(٤٣)

ويرى ماهر شفيق أن من أهم سمات النقد الجديد تلك الثورة، التى شنها إليوت على النظرة الرومانسية إلى الأدب والنقد، وقوامها أن الأدب تعبير عن ذات الفنان، وأن النقد سجل لانطباعات الناقد بالعمل الفنى. وهى النظرة التى نراها منبثة فى ثنايا كتابات الرومانسيين الأوائل: كولردج، وشلى، وبيرون، وكيتس. ويبدو تركيز ماهر على «ت.ا.هيوم»، الذى يعتبره فيلسوف حركة النقد الجديد وواضع أساسها النظرى. فقد سعى إلى استنقاذ القيم الكلاسية من غمرة الإهمال، وشن حملة قاسية على النظرة الرومانسية إلى الحياة والفن. وتنبأ ببداية إحياء كلاسيكى جديد، ولكى نخلق هذا الفن الكلاسيكى الجديد، يتعين علينا أن نرى الأشياء على حقيقتها، وأن نزيل عن أعيننا الأشياء التى أسدلها عليها الرومانسيون. ثم جاء إليوت ليوجه إلى الرومانسية الضربة القاضية، التى طرحتها أرضا على حد قول ماهر. فقد جمع إليوت بين عقل هيوم الفلسفى وذوق باوند الفنى، وتمكن من إرساء ما يسمى بالنظرية الموضوعية فى الشعر. وينتهى إليوت من ذلك إلى أن الشعر ليس إطلاقا لسراح الانفعال، وإنما هو هروب من الانفعال، وأنه ليس تعبيراً عن الشخصية، وإنما هو هروب من الشخصية.(٤٤)

يؤكد ماهر شفيق من خلال كتابه «النقد الإنجليزى» وترجماته وكتاباته عن إليوت، الفهم الدقيق والاستيعاب الكامل لمنهج إليوت، ولا غرو فى ذلك فالرجل؛ أستاذ الأدب الإنجليزى والأمريكى لأكثر من أربعين سنة، وقدم ثلاث أطروحات جامعية محورها إليوت، وكانت بإشراف أعلام النقد الجديد الأنجلوساكسونى فى الوطن العربى وفى أرضه: بريطانيا وأمريكا. قدم رسالة ماجستير فى موضوع «النظرية اللاشخصانية فى الشعر، دراسة مقارنة لأعمال ت.ا.هيوم ولإزرا باوند، وت.س.إليوت النقدية» تحت إشراف رشاد رشدى. وقدم رسالة أخرى إلى جامعة ييل البريطانية بعنوان «أثر تنسون فى ت.س.إليوت» تحت إشراف دومنيك هيرد، ورسالة ثالثة موضوعها «أثر إليوت فى أودن»، شارك فى الإشراف عليها من النقاد الجدد : فرنسيس برى، ومارتن دود زورث.

فهو بلا منازع رائد الدراسات الإليوتية فى الوطن

العربى. وهذا محل شاهد-كما تقول العرب- على تأثر ماهر شفيق بإليوت إلى حد النخاع. ويعفينا من السؤال التقليدى هل اطلع ماهر على إليوت. غير أن هذه الإنجازات النقدية الإليوتية، المخلصة من ماهر شفيق لازالت رهينة المحبسين: مخطوطة، وفى اللغة الإنجليزية، وهى مرجع ضرورى من غير شك لكل دارس للنقد الجديد الإنجلوأمريكى. نأمل أن تخرج إلى عالم النور، حتى تعم الفائدة النقدية والعلمية على الدارسين والباحثين. فالمكتبة العربية فى أشد الحاجة إلى مثل هذه المراجع، التى غيرت تاريخ النقد الأدبى فى العالم أجمع.

ويمثل «فائق متى» اللقاء المباشر مع إليوت، فهو أول باحث عربى يقدم أطروحة عن إليوت باللغة الإنجليزية، ويلتقى به فى دار النشر «فابر وفابر» بلندن، ويورد نص الحديث فى كتابه، شارحاً معلقاً على اتجاه إليوت الشعرى، ونظرياته فى النقد والشعر بمنهج مقارنى، يشير إلى التراث الفكرى والوجدانى الذى يتميز به، والذى يشكل ركناً جوهرياً فى عمليات نقده وإبداعه.» .. قبل أن أنتهى من كتابة رسالتى عن إليوت، وأتقدم بها إلى جامعة ليفربول، رأيت أن ألتقي بشاعر الإنجليز «ت.س.إليوت»، كى أستوضح منه بعض النقاط الغامضة، حول الأسس الميتافيزيقية الصوفية، التى ارتكزت عليها أشعاره، وتفاعلت مع مسرحياته». (٤٥)

توزعت مهام تلامذة «رشاد رشدى» على دراسة الأجناس الأدبية على اعتبار أن هذه الأجناس فى النقد الجديد تمثل لحمة واحدة؛ فإذا كان سمير سرحان اهتم بجنس النقد تطبيقاً، فإن جلال العشرى وعبد العزيز حمودة اهتما بجنس المسرحية فى تطبيقاتهم، وجمع ماهر شفيق بين الشعر والنقد، وجمع محمد عنانى بين الأدب وفنونه الأخرى، فإن بقية أفراد الكوكبة من المريدين، كانت تطبيقاتهم أكثر فى مجال الرواية من مثل: نبيل راغب، وانجيل بطرس سمعان، وفاطمة موسى.

وتبرز «انجيل سمعان» خريجة بريطانيا وأستاذة الأدب الإنجليزى بترجماتها الواسعة عن مدرسة الحداثة الروائية الأنجلوساكسونية وفى تطبيقاتها بالمقارنة والدراسة بشكل لافت للانتباه، وتمضي فى إبراز علاقة حداثة إليوت بحداثة جماعة «بلومزبرى» بلندن، وعلى رأسها «فرجينا وولف» التى كانت شديدة الإعجاب بنزعة إليوت الإنسانية، وبمعارضتها للواقعية، وانصبابها على النواحى الجمالية فى الفن، ومن اهتماماتها فن التصوير، والفنون الأخرى والآداب العالمية. (٤٦)

وتنضمّ «فاطمة موسى» إلى مدرسة النقد الجديد الأنجلوساكسونية فى النقد العربى، وهى تكاد تحمل المواصفات ذاتها التى وصفت بها كوكبة «رشاد رشدى»، أستاذة الأدب الإنجليزى، وخريجة جامعة لندن، اهتمت بالبحث والتأليف والترجمة باللغتين العربية والإنجليزية، فى موضوعات الأدب العربى والإنجليزى والأدب المقارن، لها كتابات فى المجلات العالمية حول إليوت، ومراجعات بأسلوب مقارنى رفيع المستوى، ومن أبرز مؤلفاتها كتاب «بين أدبين» و«سيرة الأدب الإنجليزى للقارئ العربى»، وتشكل كتبها بعض مظاهر منهجها الفنى المقارن، تأثرت فيه بمنهج إليوت. تبرز أثره فى الآداب العالمية وفى الأدب العربى. (٤٧) ونخلص من النقد الجديد عن هؤلاء النقاد، إلى أنه شهد على أيديهم قفزات متلاحقة فى الإنتاج من ناحية، وفى وضوح الاتجاهات النقدية من ناحية أخرى،

فقد سلكت منهج النقد الأنجلوساكسوني ومنهج إليوت وتكثيف التأليف في النقد وازدادت الترجمة عن مدرسة النقد الجديد، وتزايدت أعداد المختصين المؤهلين جامعياً، والذين تعرفوا على الثقافة والنقد في الجامعات البريطانية والأمريكية، تميز بتزايد الكثافة والتنظيم والدقة. وكان عقد الستينات منذ بدايته تحديداً نقطة حاسمة في تاريخ التعرف على النقد الجديد. واللافت للنظر أن الكتب المترجمة حينئذ، كما هي الكتب التي ترجمت في فترات لاحقة، تميل إلى التعريف بالنقد الجديد تسهيلا للإفادة منه. ما يلفت النظر في تطورات النقد الجديد في مرحلة الستينات، وعلى نحو يوحي بتأثير الترجمات المشار إليها، هو تزايد تأثر النقاد العرب بالمنهج النقدي الأنجلوساكسوني وبإليوت إلى حد لم يعرفه النقد العربي من قبل. وكان من الممكن لكوكبة «رشاد رشدي» بنقدها الفني المتنوع، أن تضيق الخناق على دعاوي المدرسة البنيوية وطقوسها، التي قتلت بمعاييرها روح الإبداع في الأدب والفن. وتجدر الإشارة إلى أن تلامذة رشدي، مثلما دخلوا في سجالات وخصومات مع «محمد مندور»، وغنيمي هلال، ومن دار في فلكهما، فإن النزاع احتدم بشدة مع مريدي البنيويّة وجمهورها.

١- مهدي عامل: أزمة الحضارة العربية أم أزمة البرجوازية العربية، دار الفارابي، بيروت، ط ٤ ١٩٨٥، ص: ١٧٨، ١٧٩

٢- غالي شكري: سوسيولوجية النقد العربي الحديث، دار الطليعة بيروت، ط ١ - ١٩٨١، ص: ٧٥

٣- حسام الخطيب: الأدب المقارن، الجزء الثاني، مطبعة الإنشاء-دمشق، ط ١ - ١٩٨٢، ص: ٣٨

٤- مجدي وهبة: الأدب المقارن الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط ١ - ١٩٩١، ص:١٦

٥- عبد النبي أصطيف: مجلة الأدب العربي، مجلة المعرفة السنة السابعة عشرة، العدد ١٩٩، سبتمبر ١٩٧٨، ص: ١٤٥، ١٤٦

٦- إلياس الخوري: الذاكرة المفقودة-دراسات نقدية- مؤسسة الأبحاث العربية بيروت، ط ١-١٩٨٢، ص: ٢٠، ٢١

٧- أحمد أمين: النقد الأدبي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر١٩٩٢، ص: ٢١١، ٤٨٠

٨- أمين الخولي: فن القول، دار الفكر العربي القاهرة- ١٩٤٩، ص: ١٤٢

٩- سلامة موسى: ما هي النهضة ومختارات أخرى، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر ١٩٨٧، ص: ٥٣، ١١٦

١٠- سلامة موسى: البلاغة العصرية واللغة العربية، مطبعة سلامة موسى للنشر والتوزيع القاهرة، ط ٤ - ١٩٦٤، ص ٨

١١- سلامة موسى: الأدب الإنجليزي الحديث، المطبعة المصرية مصر - ١٩٤٨، ص: ٣ وما بعدها

١٢- أحمد عتمان وآخرون: مائة عام من الكلاسيكيات - عدد خاص - مرجع سابق، ص: ٦ وما بعدها

١٣- لويس عوض: في الأدب الإنجليزي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢ - ١٩٨٧، ص: ٢٨٥

١٤- سيد قطب: مهمة الشاعر في الحياة، دار الشروق بيروت القاهرة، ط ٢ - ١٩٨٠، ص: ١١

١٥- المرجع السابق، ص: ٩١

١٦- روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين بيروت، ط ١-١٩٥٢، ص: ٥

١٧- المرجع السابق، ص: ١٠٧، ١٠٨

١٨-سهير القلماوي: محاضرات في النقد الأدبي، معهد الدراسات العربية العالمية القاهرة، ط ١ - ١٩٥٥، ص: ٤٢، ٥٧

١٩- مصطفى هدارة: مقالات في النقد الأدبي، دار القلم القاهرة- ١٩٦٤، ص: ٢٨

٢٠- محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم الحديث، دار النهضة العربية بيروت- ١٩٧٩، ص: ٧، ٨

٢١- محمد زكي العشماوي: المرجع السابق، ص: ٢١، ٢٢

٢٢- زكي نجيب محمود: في فلسفة النقد دار الشروق بيروت القاهرة، ط ٢ - ١٩٥٥، ص: ٢، ٣

٢٤- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين بيروت، ط ١٩٧٨٥، ص: ٣٢٣، ٣٣٥

٢٥- غالي شكري: ماذا أضافوا إلى ضمير العصر، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ط١ - ١٩٦٧، ص:٢٦

٢٦- رشاد رشدي: المدخل إلى النقد، مكتبة الأنجلومصرية١٩٨٤، ص: ١٤، ١٥

٢٧– رشاد رشدى : النقد والنقد الأدبى، مكتبة الأنجلو المصرية (د.ت) ، ص : ٢٠، ٢٤
٢٨– رشاد رشدى : اتجاهات النقد الحديث، مكتبة الأنجلوالمصرية سلسلة النقد الأدبى(د.ت)، ص : ٥
٢٩– رشاد رشدى : المرجع السابق ، ص : ٦، ٧
٣٠– رشاد رشدى : ما هو الأدب، مكتبة الأنجلو مصرية، (د.ت) ، ص : ٩٧
٣١– رشاد رشدى : مقالات فى النقد الأدبى، مكتبة الأنجلو مصرية القاهرة، ط ١٩٦٢١ ،ص:٤
٣٢– نبيل راغب : قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظدراسة تحليلية لأصولها الفكرية والجمالية ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ط ١٩٦٧١ ،ص: ١٢ ،١٣
٣٣– المرجع السابق ، ص : ٢٢١
٣٤– المرجع السابق : ٢٣٣
٣٥– سمير سرحان : النقد الموضوعى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١٩٩٠٢، ص : ١٠ ، ١١
٣٦– المرجع السابق ، ص : ١٥
٣٧– محمد عنانى : الأدب وفنونه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١٩٩٧٣، ص : ٣٢
٣٨– محمد عنانى : النقد التحليلى، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩١، ص : ١٢٠
٣٩– عبد العزيز حمودة : مسرح رشاد رشدى، مكتبة الأنجلو مصرية ، ط ١–١٩٧٢، ص : ٤٧
٤٠– عبد العزيز حمودة : علم الجمال والنقد الحديث، سلسلة اتجاهات النقد الحديثة، مكتبة الأنجلو مصرية (د.ت)، ص:٣٠
٤١– المرجع السابق : ٤٨ ، ٥٣
٤٢– ماهر شفيق : ت.س. إليوت – قصائد – إعداد وتقديم وترجمة ، ص : ٥٠
٤٣– ماهر شفيق : النقد الإنجليزى الحديث، سلسلة المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر–١٩٧١ ، ص:٢٤
٤٤– المرجع السابق ، ص : ٧٥
٤٥– فائق متى : إليوت – سلسلة نوابغ الفكر الغربى– دار المعارف مصر، ط ١–١٩٦٦ ، ص : ١١
٤٦– إنجيل بطرس سمعان : بين الروائى والرواية ، مكتبة الأنجلو مصرية، ط ١–١٩٧٢ ، ص : ٢٨٠
٤٧– فاطمة موسى : سيرة الأدب الإنجليزى للقارئ العربى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١–١٩٩٧، ص : ٣٤، ٣٥

الهوامش

١ – شكرى عياد : الرؤية المقيدة ، ص ٢٩
٢ – أنور لوقا : ما قبل أديب ، هيئة الكتاب ، القاهرة ١٩٧٢ ، ص١٤٣
٣ – لويس عوض : الثورة والأدب ، الكتاب الذهبى ، ص ١٦٢
٤ – حامد ربيع : الثقافة العربية بين الغزو الصهيونى وإرادة التكامل القومى ، دار الموقف العربى ، ص ٢٠٢
٥– طه حسين : أديب ، (كتب للجميع) ، القاهرة يناير ١٩٥٢ ، ص ٦٢
٦ – الرواية السابقة ص ٣٢
٧ – هشام شرابى : مقدمات لدراسة المجتمع العربى ، الأهلية للنشر والتوزيع ، ط ٤ ، بيروت ١٩٨١ ، ص ص ٦٢ – ٦٣
٨ – اعتمدنا على الطبعة المنشورة بعنوان (نيويورك ٨٠) وتضم الروايتين معاً : (نيويورك ٨٠) ، و(فيينا ٦٠) ، وهما يشكلان (الرواية الأدبية) عند يوسف إدريس
يوسف إدريس : نيويورك ٨٠ ، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٨٠
٩ – الرواية السابقة ص ١٤٢
١٠ – الرواية السابقة ص ١٦١
١١ – الرواية السابقة ص ٢٧

دراسات

تطور رؤية الآخر في الرواية العربية في مصر

د . محسن خضر(*)

مقدمة:

تتعدد المسميات التى تتناول إشكالية الثقافةالعربية والثقافة الغربية فى الفكر العربى فى مصر، وفى الرواية على وجه الخصوص، وهى تحمل فى طابعها العام ثنائية متعارضة: شرق وغرب، أصالة ومعاصرة، سلفية وتحديث، الروح والعلم، القديم والجديد، الإسلام والمسيحية ويلاحظ أن السمة العاطفية فى تناول هذه الإشكالية قد غلبت على رواية النصف الأول من القرن العشرين وبالأخص فى روايات «الأيام» و«أديب» و«قنديل أم هاشم» و«زينب» و«عودة الروح» والتى اجتهدت فى البحث عن الذات القومية، أما رواية ما بعد الحرب العالمية الثانية فقد احتلت مسألة (الجنس) مكان (الحب) فى روايات النصف الأول من القرن، وأصبح الجنس هو البؤرة الرئيسية فى لقاء الشرق والغرب وبالأخص فى روايات «يوسف إدريس فيينا ٦٠»، و«نيويرك ٨٠» ورواية فتحى غانم «الساخن والبارد»، وتميزت فى روايات النصف الثانى رؤية تآمرية للغرب كما مثلتها روايات بهاء طاهر «قالت ضحى» و«اللجنة» لصنع الله إبراهيم فهل يعكس هذا التطور رحلة الفكر العربى مع ثقافة الغرب من الرومانسية إلى الواقعية، ومن الرؤية الضبابية إلى الرؤية العملية الواضحة؟

ونلاحظ أن مفهوم الغرب قد اتسع فى الأدبيات المطروحة فى مصر بعد الحرب العالمية الثانية ليشمل الولايات المتحدة الأميركية إلى جانب أوروبا وهى تمثل القوة المنتصرة الجديدة ويمكننا أن نعتبر أن دراسة إشكالية الغرب فى الذات العربية هى دراسة فى تطور الوعى العربى الحديث الباحث عن طريق للتقدم، فى تأرجحه بين الانكفاء على خصوصية الذات والاستفادة من الغرب المتفوق.

وثمة رؤية متشددة قد لا نوافقها تماماً ترى أن الحياة الشرقية هى- برمتها- رد فعل للإيقاع الغربى واستجابته الآلية، لأنها تضفى طابعاً ميكانيكياً على ظواهر وعلاقات لا تخضع بالضرورة للحتمية الميكانيكية، وهى رؤية يمثلها ما يذهب إليه هشام شرابى عندما يعتبر أن تاريخنا الحديث ابتداء ما نسميه عصر النهضة هو فى صميمه حلقات من ردود أفعال متتالية على التحدى الغربى وذلك على كافة المستويات من سياسية وعسكرية واقتصادية واجتماعية وثقافية. ولا يمكننا أن نفهم طبيعة التطور الذى طرأ على

* قاص وناقد أكاديمى مصرى

مجتمعنا على كافة هذه المستويات إلا إذا فهمنا حقيقة التحدى المستمر الذى شكله الغرب بالنسبة إلى مجتمعنا ومن جهة أخرى ردود أفعالنا فى مواجهة هذا التحدى.

وإذا أضفنا الناحية المادية- على الصعيد العسكرى والسياسى والاقتصادى- وجدنا أن تاريخنا الحديث بكل سلبياته وإيجابياته من صنع الغرب بصورة مباشرة أو غير مباشرة، أي أنه يشكل سلسلة من ردود الفعل عليه.

ويعتبر شكرى عياد أنّ اجتماع الذاتيتين أو افتراقهما هو مشكلة الثقافة العربية فى عصرنا، وبما أن المعنيين متضمنان فى كلمة الأصالة فإننا نستطيع القول أن الأصالة تلخص مشكلة الثقافة العربية المعاصرة ومن الملاحظ أنه بينما شاع اصطلاح (التجديد) فى الخطاب الثقافى فى العشرينيات والثلاثينيات فقد شاع استعمال مصطلح (الأصالة) منذ الأربعينيات.

ووجه طه حسين النظر إلى أهمية الموقف النقدى فى التعامل مع تلك الإشكالية، ويتمثل هذا الموقف فى عمليتين: نقد القديم والاختيار من الجديد، وعند طه حسين أن المثقف العربى محاصر بين نقيضين عليه أن يوفق بينهما لتكون الأصالة طابعاً متسعاً تتحد فيه قيم الجماعة بقيم الفرد، وخصائص القديم بخصائص الجديد، ولعل استخدام طه حسين لمنهج الشك الديكارتى فى تقييمه بنية الشعر العربى القديم مثلت مذهبه فى الجمع بين الشقين، فقد عول على منهج تعلمه فى الغرب فى نقد وغربلة الموروث الشعرى العربى القديم وإعادة كتابة تاريخه وكان طه حسين يفرق- بمعيار علمى- بين الغث والسمين فى الموروث العربى، وأنه من الأصلح بتر الغث والفاسد والمتخلف من هذا الموروث، ومن ناحية مقابلة فلا مندوحة من التعلم من الغرب والاستفادة بعلومه وتقنياته.

ويطرح شكرى عياد معياراً جديداً فى التعامل مع هذه الإشكالية، وهو معيار التاريخية أو الزمنية، فهذا التناقض القائم بين ثقافة الغرب وثقافتنا يمكن حله عن طريق الانطلاق من اللحظة الراهنة، ويتبع ذلك الإيمان بمفهوم مركب للزمانية يستند إلى «الديمومة» وسيال المراحل الزمنية يقول «فالتصادم الذى يبدو أحياناً بين الأصالة والمعاصرة إنما يرجع إلى نسيان العنصر الحركى فى الأصالة ٣٠و نسيان انتماء المعاصرة إلى مركب الديمومة.. وعندى أن خير تحديد للمعاصرة هو البدء بالحاضر. فنحن ننظر إلى الماضى دائماً بمنظار الحاضر ولكن المعاصرة أخص من ذلك، إذ أنها تعنى حقبة متجانسة تمتد من الحاضر وتتبعه البداية، أى إلى بداية مشكلاته.. ومن هنا فإن الحدود الزمانية للمعاصرة يمكن أن تتسع إذ تضيق، ولكنها على أى حال يجب أن تظل مرتبطة بالديمومة التاريخية، وإلا انحدرت إلى شيء أشبه بالكتالوج السنوى الذى تصدره بيوت الأزياء. بناء على ذلك فإن الحد الزمنى الأعلى للمعاصرة، بالنسبة للعالم العربى يمكن أن يرجع إلى أواخر القرن ١٨ حيث أُثبتت الهزائم الملاحظة للعرب أنّ العالم العربى يمكن أن يجدد نفسه ليحافظ على بقائه» (١).

لقد أضحت ثنائية ثقافة الغرب وثقافة الشرق حقيقة ثقافية مزودجة أخرى وهى إزدواجية

التعليم الدينى والمدنى منذ عهد محمد على، وانضغط المثقفون المصريون بين وطأة هذه الازدواجيات وخاصة من ابتعث منهم إلى أوروبا وخلال النصف الأول من القرن: ازدواجية دين الشرق وعلم الغرب، قديم ثقافته العربية وجديد ثقافة الآخر، تعليمية التقليدى فى مصر، والتعليم الحديث فى جامعات أوروبا وتأرجح- بالتالى- بين السعى نحو تأكيد الذات وشعور التبعية للثقافة الأوروبية ويمكن القول أن هذه المرحلة ولدت لدى المثقف العربى حتّى اليوم رؤية ثنائية ترى الغرب عدواً حضارياً من جهة، ومن جهة تلهث وراءه وتقلّده. وأدت هذه الثنائية إلى نوع من الاغتراب، والذى يعنى شعور المثقف أنه موزع بين عالمين لا يشعر بالاطمئنان فى أحدهما.

ومن هنا تذهب كوبرتشنكو إلى ملاحظة وقوع الأدب المصرى وخاصة الروائى فى هذه الثنائية فى فترة النصف الأول من القرن.

«ويحل ختم الازدواجية إبداع معظم المتأثرين بتلك الحقبة الذين تناولوا حتى موضوع الشرق والغرب. وهم إذا شعروا بالإعجاب إزاء العربى استمدوا فيه المثل العليا الاستيطيقية والأخلاقية وحاولوا تطبيقها على الواقع الراهن المصرى وتطويعها لظروفه، ولكن كثرة الفرق كانت كبيرة جداً مما قوى الإحساس بالازدواجية الذى قارب أحياناً حد القنوط ومن المؤلفات التى عكست هذه الأمزجة «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم و«أديب» لطه حسين و«قنديل أم هاشم» ليحيى حقى.

ومن الملاحظات الهامة فى طرح المعضلة الثقافية الثنائية (الشرق/ الغرب) روائياً أنها تنتمى فى أغلبها إلى أدب الرحلة، فالبطل المصرى (والعربى) يسافر إلى عاصمة أوروبية ليحتك بها ويدرس منها، حدث هذا فى قصة الرحلة التعليمية (علم الدين- لعلى مبارك، تلخيص الإبريز للطهطاوى) ثم حدث فى كل الروايات التى تناولت هذه التيمة (عدا أولاد حارتنا والثلاثية والشحاذ) ومروراً بالجيل الرومانسى وصولاً إلى الجيل الخمسينى، فإذا كان لأمة أن تكتب قصة نهضتها، وقد كتبتها مصر فى العصر الحديث وهى قصة علاقتها المحتومة بالغرب، كما رواها أبناؤها جيلاً بعد جيل. ولم تقف بعد أديب طه حسين سلسلة توليد الرواية من تجارب الرحلة بل تستمدّ حلقاتها وتتصل ولا سيما مع توفيق الحكيم فى «عصفور من الشرق» ومع يحيى حقى فى «قنديل أم هاشم»، والدليل على استحكام هذه الظاهرة فى الأدب العربى المعاصر من إلحاقها خارج مصر مثلاً على أديب لبنانى، (سهيل إدريس فى رواية الحى اللاتينى) وعلى أديب سودانى هو الطيب صالح فى رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» (٢).

ولعل من الملاحظات الجديرة بالتأمل تأثير الفكر الليبرالى على تكوين الثقافة المصرية الحديثة، وبالتالى على طرح ثنائية الثقافتين، وقد اتسم هذا الفكر الليبرالى فى تاريخ مصر الحديث، عن وضع الطبقات البرجوازية. ويقوم المبدأ الموجه للتوفيقية المصرية على محاكاة الغرب الذى نتمناه، ونحسده لا من حيث كونه نموذجاً إنتاجياً. كنمط استهلاكى واستمتاعى مثاليّ للانتلجنسيا أن هذا النموذج الليبرالى يوائم تصور

المصرية لم يتح لها أن توضع موضع التنفيذ، بالإضافة إلى عرقلة القصر والاحتلال الإنجليزى ليحققها.

كان واضحاً أن الجيل الروائى - الليبرالى النزعة قد قال كل ما عنده، وكان الرهان على الحال الديمقراطى الغربى فى نسبية العمق الاجتماعى قد فقد دلالته. فطرحت فى الثلاثينيات مؤلفات الكتاب الليبراليين عن السيرة النبوية الشريفة وكما يلاحظ لويس عوض أن كل أعلام الفكر الذين توجهوا بثورة ١٩١٩ قد عجزوا كذلك عن معالجة الموقف الجديد.

وقد استمروا بالطبع ينتمون لقوم القصور الذاتى، ولأنه لم يكن لديهم شىء علمانى إيجابى يقولونه منذ ١٩٣٩ فلم يكن مصادفة أن هيكل، مؤلف جان جاك روسو فى العشرينيات اتجه فى الثلاثينيات ليكون المترجم الكبير بسيرة النبى محمد صلى الله عليه وسلم. كذلك منصور فهمى وهو الذى كان قد كتب رسالة مستفزة عن وضع المرأة فى الإسلام، اتجه فى الثلاثينيات إلى الابتهالات الدينية. والمازنى غدا مملاً تشق قراءاته منذ ١٩٣٩ . أما العقاد فكان قد فرغ قبل ١٩٣٦ تماماً من عمله الهام وهو بناء النقد العربى على أسس علمانية ونشر أفكار القرن التاسع عشر الأساسية ذات الطابع الجوانى وقد كان كتابه الأخير عن سعد زغلول أشبه بشىء يشاهد على ضريح عصر انقضى. من بعد هذا تحول العقاد إلى كتابة سير أعلام الدين، وقد ظهر آخر كتاب خصب لطه حسين «مستقبل الثقافة فى مصر» فى أعقاب الحرب العالمية الثانية، وكان دفاعاً بليغاً عن العلمانية وعن قيم الحرب الإنسانية ومنذ ذلك التاريخ اتجه طه حسين إلى كتابة السير عن محمد وأصحابه.

ومع ذلك يبدو - يمضى لويس عوض - أن هيكل والعقاد وطه حسين والحكيم كانوا فى مواجهة التهديد برجعة يثوقيراطية يحاولون على وعى منهم أو على غير وعى أن يعيدوا كتابة التاريخ الإسلامى على أساس علمى وأن يضيفوا عليه طابعاً عصرياً بتوجيه اهتمام أكبر إلى العناصر التاريخية أو النفسية بدلاً من العناصر الميتافيزيقية[٣].

ويلاحظ حامد ربيع أن الفترة التى تقع بين هزيمة العرابيين حتى ثورة ١٩٥٢ يسودها ضعف الرؤية واختلاط المفاهيم فيما يخص الغرب المسيحى فهناك من يدافع عن مصر الفرعونية ويشايع الإسلام بحماس، لقد كانت محاولة محاكاة النموذج الغربى فى مظاهرة تتجاهل السياقات والظروف الموضوعية التى حكمت تطور الثقافتين: الغرب المسيحية والعرب الإسلامية، فالفكر الليبرالى الذى يمثل مجتمع الرفاهية والتقدم فى الغرب يطابق فى رؤية الوجود لدى الطبقة البرجوازية التجارية والصناعية، ومع تحجيم سيادة الإقطاع والبرجوازية الكبرى على المجتمع المصرى فقد الفكر الليبرالى سنده وبريقه وتحول أدب الخمسينيات إلى الالتصاق بقضايا الجماهير.

فطه حسين - على سبيل المثال - الذى حسم مسألة اختيار مصر لثقافة البحر المتوسط (الغرب المسيحى) من وجهة نظره ورفض الانتماء العربى فى كتابه (مستقبل الثقافة فى مصر) عام ١٩٣٨ . وإن كان لا يعلن الانتماء الأوروبى بذلك

العنف الذى رأيناه لدى سلامة موسى ولكنه يغلف مفاهيمه على هامش الحضارة المتوسطة، وعيب هذه الرؤية أنها تتجاهل طبيعة العلاقة بين الثقافة المصرية وثقافة البحر المتوسط وهى علاقة التشبه لا الاستيعاب وبالتالى تقتصر أن تكون وعاء لاستقبال بعض نماذج الغرب السلوكية من الظاهر ولا تمس الجوهر ويمكننا أن نرصد تفسير ظاهرة ضعف التوجه القومى فى الخطاب الروائى المصرى وقتذاك، «فلماذا لم يقصد الإبداع الأدبى للدفاع عن قضية عروبة مصر وبصفة خاصة من منطلق الوظيفة الحضارية فى مواجهة ذلك الاتجاه الذى اعتبر انتساب المصرى إلى العروبة احتقاراً لوطنه. كيف نفسر الصمت الشامل المحير من الأدب المصرى الحديث. كيف ولماذا غلب على الكتابات الأدبية الطابع الفرعونى فى تمجيد الوجه الفرعونى عما يعينه ذلك من عدم الدفاع عن الأصول والانتماءات العربية؟
لقد غلب على الكتابات الأدبية خلال تلك الفترة ودون استثناء بإغراق فى التاريخ وإثارة مشاكل اجتماعية (٤).

رؤية الغرب في الرواية المصرية:

أ) الرواية الرومانسية

غلبت السمة العاطفية على رؤية الغرب فى الرواية الرومانسية فى النصف الأول من القرن العشرين، وفى مقابل الرؤية المزدوجة للغرب فى رواية النصف الثانى من القرن العشرين (جنسية/ تآمرية).

١- «أديب» طه حسين:

لا تقتصر صورة الغرب عند طه حسين على أوروبا الحديثة بل هى ترجع فى الزمن إلى اليونان القديمة باعتبارها منارة الإنسانية وكفردوس مفقود.
وبطل الرواية أديب (أو جلال شعيب الاسم الحقيقى لبطل الرواية) كان أزهرياً فى ثقافته، كان يردد قبل سفره مقولة: «من ذهب إلى فرنسا فهو كافر على الأقل أو زنديق» إلا أنّه رشح لبعثة جامعية إلى فرنسا كان من شروطها أن يكون عازباً، فأقدم على طلاق زوجته رغم حبه لها مفضلاً أن يكون ظالماً على أن يكون كاذباً، لتعلقه الشديد بالسفر إلى أوروبا. وهذه المواجهة بين أديب المثقف المصرى وبين الحضارة الأوروبية هى أخطر مواجهات الثقافة المصرية فى ذلك الوقت، فهى ليست رحلة فردية، بل رحلة يقطعها مجتمع بأكمله كتب عليه أن تقوم نهضته الحديثة بتأثير من هذا الغرب وخطوطه المزدوجة من الغرب وإليه.
وتمثل فرنسا عند طه حسين فى هذه الرواية مركز الحضارة الغربية كله، وهو يجسد فى خطر غزوها فى الحرب العالمية الثانية إيذاناً بسقوط الحضارة البشرية المتقدمة «أفكر فى قوم يزحفون عليها يريدون بها السوء ولا يكرهون، ولعلهم يحبون أن يمحوها محواً.. وقد يسحقوها سحقاً، ليغضوا من أمر باريس وليغضوا من أمر فرنسا. دون أن يحفلوا بأنهم إن فعلوا سيغضون من أمر الحضارة كلها، وسيعلنون من القرن المتمم العشرين كما أعلن آباؤهم فى أول التاريخ

المسيحى أن عمر الحضارة والعلم والفلسفة والتفكير والفن قد آذن بزوال، وإن الإنسانية قد آن لها أن تستريح من عهدها الخصب العتيق» (٥).

تمثل الغرب فى ذلك الوقت بين مثقفى مصر كمنبع للمعرفة والتنوير، والغريب أن أديب (وطه حسين) وغيرهما من طلاب البعثات كانوا من بين الأزهر!؟، وتأتي هذه المفارقة بين تصارع الثقافة الإسلامية التى تغلب عليها العلوم الشرعية واللغوية، والثقافة الغربية بمنهجها العلمى الديكارتى. يقول طه حسين على لسان أديب: «كنت أريد أن أكون شيخاً من شيوخ الأزهر مجدداً فى التفكير والحياة على نحو ما كان يريد المتأثرون بالشيخ محمد عبده أستعين على ذلك بما أسمع من الجامعة، وما أقرأ من الكتب المترجمة وما أجد من الصحف، وما أتلقف من أحاديث المثقفين، فأصبحت وأنا أشد انصرافاً عن الأزهر، ونفوراً من دروسه وشيوخه، وحرصاً على أن أهجر مصر وأعبر البحر إلى بلد من هذه البلاد التى يطلب فيها العلم الواسع والأدب الراقى وتتغير فيها الحياة من جميع الوجوه» (٦).

وبينما ترمز «حميدة» التى طلقها أديب إلى مصر بثقافتها الشرقية المتخلفة التى طلقها أديب وانفصل عنها ليلتحق «بآلين» الباريسية رمز حضارة الغرب، وتمزق أديب بين حبه لـ«لحميدة» وافتتانه بـ«آلين» دلالة على التناقض الحضارى المتأزم عند منقض عصره بين الشرق والغرب، بين انتمائه الثقافى والعاطفى لوطنه، وبين فتنة وطغيان الثقافة الغربية وفشل أديب فى التوفيق بين الثقافتين، وكان نتيجة طلاقه لثقافته وسعيه إلى الاندماج بثقافة الآخر هو الموت والاحتراق مما ينبيء إلى فشل الحوار بين الثقافتين القائم على حساب إحداهما.

لقد رصد طه حسين المشكلة والتناقض فى «أديب» ولكنه لم يتهيب أن يطرح حلاً، ومن هنا جاء بعد «أديب» بثلاث سنوات «مستقبل الثقافة فى مصر» ١٩٣٨. ولعل الدراسة تبين لنا أن طه حسين لم يكن يريد فى مستقبل الثقافة انتقاء العناصر الصالحة من الشرق والغرب لتحقيق الزواج السعيد فيما بينها. ولعله يتضح لنا عندئذ «أن ما كان يسعى إليه طه حسين حقيقة هو- تصحيح- مسار الشرق والغرب معاً. وأنه من أجل ذلك يطرح علينا- الثقافة الإنسانية• كمنهج وطريق».

ب) الرواية الواقعية :

إذا كانت صورة الغرب فى الرواية المصرية قد تميزت برؤية شبه عاطفية ومشتتة فى الرواية الفنية الرومانسية فى النصف الأول من القرن، فإن رؤية النصف الثانى قد تميزت بالحسية بحيث غدا الغرب مختزلاً إلى أنثى فى هذه الرواية، وغدا الرجل الشرقى القادم من مصر فارساً يبحث عن مغامرة ما مع أنثى أوروبية (فيينا ٦٠) ليوسف إدريس أو (الساخن والبارد) لفتحى غانم، أو مطارداً من أنثى (نيويورك ٨٠) ليوسف إدريس ممزوجاً بموقف الانبهار بالتقدم العلمى والتكنولوجى والذى كان غالباً فى الرواية الرومانسية.

كما سار خط آخر فى هذه الرواية- متداخلاً معها- ذو نزعة سياسية مؤدلجة يرصد الوجه التآمرى للغرب الاستعمارى على مجتمعنا

الثورى أو المعادى للغرب وهيمنته ومثلته روايات بهاء طاهر «قالت ضحي» وصنع الله إبراهيم «الجنة» وهما عملان ينتميان إلى الفترة اللاحقة لرحيل جمال عبدالناصر بما حفلت به من تغلغل وهيمنة استعمارية للجسد العربى وخاصة المصرى بعد توجه الصلح مع العدو الإسرائيلى، ويلاحظ هشام شرابى حول اختزال الغرب إلى رمز جنس فى هذه الرواية أن الرؤية البرجوازية للغرب ترتبط بثقافة المجتمعات العربية، وتشكلاتها الاجتماعية، وأمراضها المرتبطة بها حيث يرى أنه «يمكن تتبع رغبة البرجوازية الإقطاعى فى الغرب من المنافع المادية التى يمكن للغرب تقديمها له، فالغرب ليس فقط- ثقافة- و- علماً- بل أيضاً بضائع وكماليات، ونجد فى هذا الإطار بالذات أن القمع الجنسى فى مجتمعه يعمل على تقوية رباطه بالغرب. ذلك أن جاذبية الغرب بالنسبة إليه، هى فى سهولة الإشباع الجنسى بقدر ما هى فى الحصول على العلم والثقافة» (٧).

ب- فيينا (٦٠) ليوسف إدريس:

طرح يوسف إدريس موقف الثقافة العربيةمن الثقافة الغربية، واحتكاك المصرى بالغرب فى روايتين: الرواية الأولى (فيينا ٦٠) المنشورة فى عام ١٩٦٠، والرواية الثانية (نيويورك ٨٠) والمنشورة عام ١٩٨٠.

وكما هو واضح من عنوانى الروايتين تشير الأولى إلى رحلة المصرى إلى الغرب (الأوروبى)، وتشير الثانية إلى رحلة المصرى إلى الغرب (الأميركى) وهذا الانتقال عند يوسف إدريس يوازي انتقال قيادة الحضارة الغربية من أوروبا إلى الولايات المتحدة الأميركية، الزعيم الجديد للحضارة الغربية بعد الحرب العالمية الثانية وخاصة فى ظل قوتها العسكرية والاقتصادية والتكنولوجية، كما أنها ارتبطت فى الضمير المصرى الجديد بعد ثورة ١٩٥٢ برمز الاستعمار الجديد، ذلك الاستعمار الذى خاضت مصر معه معارك هائلة على أصعدة مختلفة فى الخمسينيات والستينيات، وقاد حركة إجهاض حركة التحرر العربى بقيادتها الناصرية حتى نجح فى ذلك فى هزيمة ١٩٦٧، وكذلك فى تحجيم آثار عبور ١٩٧٣ وامتصاص نتائجها السياسية العاجلة.

فى فيينا (٦٠) (٨) ينجح مصطفى الموظف فى وزارة التجارة فى السفر إلى هولندا فى مهمة رسمية، ومنها إلى فيينا فى رحلة خاصة تتعلق بإشباع رغبته فى الإيقاع بامرأة أوروبية باعتباره «زائر نساء» فهو «يبحث عن أوروبا السيدة»، وهم يبحثون عن أوروبا العابثة، وشتان بين الأوربيتين وينجح فى التعرف على موظفة عائدة إلى منزلها بضواحى فيينا، ومطاردتها والإيقاع بها، ويقضى ليلته مع هذه المرأة الزوجة والأم مستغلاً غياب زوجها، ولا يجد حرجاً فى مشاركتها الفراش رغم وجود أطفالها فى الغرفة المجاورة ويؤكد المؤلف صراحة هذا الطابع للعلاقة بين الاثنين: طابع المتعة الجسدية بين رجل وأنثى فحسب، وتتجلى عقدة الرجل العربى فى إخضاع أنثى أوروبية له، وأن يصبح سيدها وأميرها، أليست تلك الرغبة تعبيراً عن الانبهار الشرقى القديم بالغرب؟

ويختزل الشر فى نفسه- خلال الخطاب الروائى- فى نظر الغرب إلى مجرد جسد، لا أكثر من حيوان جنسى.. إنه فناء الشعب المقهور فى ذات قاهريه، ولجوء الكثير من المستعمرين إلى تعليم لغة مستعمريهم والتشبه بهم فى الزى والهيئة تعبيراً عن هذا الفناء.

«قال درش هذا وقلبه يخفق خفقات يعرضها عاماً، تلك الخفقات التى يحسها حين يقدم على أمر رائع وخطير، هى الأخرى كانت لها أحلامها فى الرجل الشرقى. الممتلىء بالرجولة أى الجوارى والحريم، وهو جاء خصيصاً ليبحث عن المرأة الأوروبية ذات الشخصية والحضارة، فياله من لقاء» [٩].

ويكشف يوسف إدريس فى نهاية قصته عن صعوبة اللقاء الحقيقى بين الثقافتين، وتقطع الجسور الأخرى بينهما، وكأنها ترديد لمقولة كبنلج الشهيرة «الشرق شرق والغرب غرب، ولن يلتقيا». فالسيدة كانت تتخيل نفسها فى لحظة المضاجعة أنها مع زوجها، وهو بالمثل كان يتخيل نفسه مع زوجته، وإذا التقى العربى بالغربى فهو لقاء جسدى عابر، لقاء خارجى لا يمس التركيب الداخلى.. ولا هستولوجى الثقافتين فى أدق خصائصهما، وهو ما يعنى أيضاً فقدان الثقة فى قدرة حضارتنا على الارتقاء إلى مستوى الآخر المتفوق للتحاور معه والتفاعل والاستفادة منه.

تقول له:

** أتعلم أنى كنت معه؟

** مع من؟

** مع الفريد.

** متي؟

** حين كنت معك [١٠].

ولا فائدة من حوار ثقافتين علاقتهما على منطق مغلوط أو على بعد حسى، على نزهة فى حقيقتها استلاب لا يمثل فيها العرب إلا دور الطبيعة البدائية الشهوانية، لا أكثر ولا أقل، وانتهاء العلاقة العابرة بين الطرفين تشير إلى نزعة تشاؤم من إمكانية نجاح للقاء متكافىء بين الثقافتين.

ب-٢ «نيويورك ٨٠» ليوسف إدريس

أما فى رواية (نيويورك ٨٠) فتلاحظ فيها تطور رؤية يوسف إدريس إلى الغرب، وخاصة أن هذه الرواية يفصلها عشرون عاماً عن الرواية السابقة، ولكن ظلت هذه الرؤية محصورة فى إطار جسدى، أى استمر الحوار بين الثقافتين حواراً بين رجل وامرأة، ومن خلال هذا الحوار ناقش موقع المرأة فى الثقافتين وبطل (نيويورك ٨٠) رجل أعمال مصرى تصادفه سيدة محترفة فى بهو الفندق الذى يقيم به بنيويورك، وهذه السيدة طبيبة ولكنها تحترف الدعارة كمهنة لبعض الوقت.. وتدور الرواية المسرحية حول مفهوم الحرية وعلاقته بمكانة المرأة فى الثقافتين وهو يستهجن أن تقدم السيدة نفسها بطريقة صريحة «أنا هكذا. فعلاً مومس. وهل يخجل أحد من وظيفته؟».

وهو يعتبر أننا أكثر أدباً سموه نفاقاً أو ادعاء ولكنه أرحم من الحقيقة الصارخة، والأسماء بالضبط التى على مسمّاها [١١].

نحن أمام ثقافتين مختلفتين، يختلف فيها النسق القيمى والمفاهيم الرئيسية (العدل- المساواة)

وتغلب على العلاقة الاجتماعية قيم التشيؤ والمنفعة، وبالأخص فى الثقافة الأميركية التى تنتمى فى إطارها المرجعى إلى الحضارة الغربية، مع تفاوت المستويات داخلها ومثقف العالم الثالث الذى جاء من مجتمع عربى إسلامى ينظر للذات البشرية نظرة محترمة وكريمة (نظرياً على الأقل) ينتقد حرية المرأة الأميركية كما صادفها، حريتها فى أن تؤجر جسدها فى صفقة مادية يصفها «بالتحلل المروع».. وهو لا يفهم هذه الفجوة بين المادى والسلوكى، بين حضارة تقدمت مادياً لكنها تختلف فى المستوى الخلقى.

«إنى مشمئز من حضارة تصعد بسموّها إلى القمر ولا زالت تنحط بجسدها إلى مرارات الرقيق الأبيض والأسود».. على أن أخطر ما يقدمه نص يوسف إدريس- بخلاف المعنى الخاص بمعيارية الحضارة الغربية من وجهة نظر العالم الثالث- هى إدانة القطيعة البستمولوجية (المعرفية) التأكيد على أهمية الحوار بين الحضارات،، فالحوار الذى يمتد بينه وبين العاهرة، ليس مجرد مجاملة والظفر بموافقته على قضاء ليلة مقابل رسم مادى معين، ولكن هذا الحوار يتسع- فى مغزاه- ليكون (حواراً بين الحضارات). وحول موقع الإنسان فى الحضارة، مدى مشروعية سطو المضمون المادى للحضارة على المضمون الروحى: يطرح يوسف إدريس- فى مطلع الثمانينيات- كمفكر ينتمى للعالم الثالث دعوة لإنهاء القطيعة الابستمولوجية بين الثقافات وفتح قنوات الحوار حول الواقع الإنسانى، بحثاً عن عالم أفضل أكثر إنصافاً فى توزيع نواتجه المادية والفكرية ولكن أنانية وغرور حضارة الغرب تجعله لا يرى فى شعوب العالم الثالث إلا مصادر خام للاستغلال من أجل مزيد من الرفاهية لعالمه.■

الهوامش

١- هشام شرابى : مقدمات لدراسة المجتمع العربى، الأهلية للنشر والتوزيع ، ط٤، بيروت ١٩٨١، ص ص ٩٥ : ٩٦ .

٢- شكرى عياد : الرؤيدة المقيدة ، ص ٤ .

٣- طه حسين : حديث الأربعاء ، د.ن، القاهرة ١٩٦٢، ص١٢

٤- شكرى عياد : الرؤيدة المقيدة ، ص ٢٩ .

٥- يختلف اغتراب المثقف العربى عن اغتراب المثقف الأوروبى، فاغتراب الأول مصدره القهر السياسى والدينى عادة، فى حين اغتراب الثانى مصدره المجتمع الصناعى وسطوة علاقات الإنتاج الصارمة والتشيؤ الذى يعززه التقدم التقنى.

٦- أنو لوقا : ما قبل أديب ص ١٤٣ .

٧- لويس عوض : الثورة والأدب ، الكتاب الذهبى، ص ١٦ .

٨- حامد ربيع : الغزو الصهيونى وإرادة التكامل القومى، دار الموقف العربى، القاهرة، ١٩٧٦، ص ٢٢ .

٩- طه حسين : سلسلة (كتب للجميع) القاهرة، يناير ١٩٥٢، ٦٢ .

١٠- يحيى حقى : قنديل أم هاشم، سلسلة (اقرأ)، ط٤، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٤ .

١١- يوسف إدريس : نيويورك ٨٠، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٨٠، (وتضم هذه الطبعة روايتى «فيينا ٦٠»، و «نيويورك ٨٠»)

دراسات

دور ركاب الحاج والأوقاف في التواصل بين المجال الشنقيطي- السوداني مع المشرق العربي

د . حماه الله ولد السالم (*)

إن الصلة الفكرية والحضارية بين الأفارقة والعرب قديمة متصلة منذ عهد العلاقات التجارية بين المجموعات العروبية التى تغلغلت فى أفريقيا منذ عصور سحيقة وسكان الحواف الصحراوية الشاملية وتخوم السافانا الجنوبية.

ثم كانت القفزة الكبرى مع الإسلام الذى أدى إلى طفرة فى المبادلات التجارية والثقافية بين طرفى الصحراء بفعل الانتقال من الاقتصاد الشفاهى إلى الاقتصاد الكتابى ١، «حيث لم تعد المبادلات التجارية بين المنطقتين موكولة إلى نزاهة الشهود وطول أعمارهم قوة ذاكراتهم، وغير ذلك من العوامل الذاتية. بل أصبحت هناك شروط موضوعية للتعامل إطارها الوثيقة المكتوبة طبقاً لشروط المعمول بها شرعاً [1].

ولم يكن ذلك ممكناً إلا بعد انتشار الثقافة الكتابية التى جاء بها الإسلام إبان الفتوحات الكبرى.

ومع ازدياد الصفقات التجارية الكبرى أصبح التعامل بواسطة الصكوك والعقود التجارية ومع ازدياد الصفقات التجارية ضرورياً ورائجاً نظراً لحجم المواد ونوعها [تبر،...] مع ما يطرحه التبادل القائم على المقايضة والعرض الموسمى من مشاكل... فضلاً عن مشاكل الاختلاف فى تفسير العقود، كل ذلك دعم من دور الفقهاء الذين كان المعول عليهم للسهر على سلامة كل هذه العمليات وحل كل الإشكالات [٢].

وعلى أساس من الفائض التجارى الذى وفرته التجارة بعيدة المدى، ازدهرت العواصم العلمية والتجارية فى الساحلين الصحراوى والسودانى، وظهرت نخب علمية متمرسة بالدرس والتأليف، مثل: آل الحاج، آل اند- أغ- محمد، فى تنبكتو، إضافة إلى الأسر الشرفية والعربية فى المدن الأخرى: ولاته، تيشيت، أوجفت، أطار، النعمة، وادان، شنقيط، وغيرها من الحواضر التى أشعت بفقهائها فى شبه المنطقة [٣].

وعلى أكتاف هذه النخب ازدهرت ثقافة عربية إسلامية متجددة المعين ثرة العطاء متكئة على نفس عصر التدوين، مشاكلة مع حيث المشاغل والمضامين مثيلتها فى الحواضر العربية الإسلامية آنذاك.

- وقد كانت هذه الحركة العلمية تمتح من منبعين أساسيين هما الرافدان المشرقى والمغربى، عبر قنوات الاتصال الحضارية التى انتقلت عبرها

(*) باحث موريتانى

وبعفوية السلع والأفكار بين تلك الفضاءات الثقافية ٤ .

وقد لعبت قوافل الحج الأعظم فى تلك العملية بما كانت تفضى إليه من احتكاك دين وحضارى إيجابى بين حاج الأقطار، وبما كانت تجلبه من مؤلفات وتصانيف ومراسلات إخوانية وأجازت واستجازت فى مختلف الاتجاهات. وإذا غضضنا الطرف إجرائياً عن بينية هذه الصلات الفكرية المعقدة، مولين وجهة سياقها الحضارى العام، فإننا سنجد الترابط العربى- الأفريقى فيها واضحاً جلياً، على مستوى تنظيم مؤسسة ركب الحاج وتأسيس المدارس العلمية وتقديم الأوقاف، وكله باسم مسلمى المنطقة من عرب وأفارقة ومثالهم الشاهد العلماء والأهالي من بلاد شنقيط [موريتانيا] وبلاد السودان الغربى «غرب أفريقيا» الذين هم على شرطنا فى هذا العرض.

والأطروحة الأساس التى نسعى إلى بسط بنائها النظرى هنا هى التأكيد على دور المجتمع الأهلى فى تدعيم الروابط الحضارية بأبعادها المختلفة وتنميتها بعيداً عن الهياكل الرسمية وتوابعها التعسفية، من خلال المؤسسات الأهلية، التى جسدت حدوداً دنيا من الإجماع، بالدلالة المتداولة فى الاجتماع السياسى، والتى تعنى وجود حالة من التوافقات الثقافية- الاجتماعية التى يعبر من خلالها المجتمع عن هويته المشتركة ومرجعيته المؤسسة التى يقيس انطلاقاً منها حدود الاختلاف ومستويات الترابط. ومن هنا فقد ظلت مؤسسات التواصل الأهلية تلك نشطة وفعالة بفضل تجسيدها للإجماع ومصالح الناس، وبرغم ما شابها أحياناً من ضروب الصراع الأهلى، فإنها لم تتدهور وتتجه نحو الضمور إلا بعد خضوعها المباشر للشروط التعسفية الرسمية، وما تلاها من تمدد الدولة الوطنية داخل جسم المجتمع، وما أفضى إليه ذلك التمدد من ضرب لاستقلالية الآهلين وهويتهم.

١- مؤسسة ركب الحاج

ليس من شكل فى أن فريضة الحج فى الإسلام كانت الدافع الأساسى وراء سفر آلاف الحجاج من غرب الصحراء وغرب أفريقيا إلى الحجاز كل سنة.

لكن هذه العملية الكبرى، حسب مختلف الشهادات المتوافرة، لم تكن اعتباطية أو تنحو منحى ارتجالياً، بل كانت بعيدة عن ذلك كلياً. فقد تشكلت منذ قرون راب حاج شنقيطية وسودانية محكمة التنظيم على مستوى بنيتها البشرية ومواردها المالية وعلاميها ومرشديها، وفقهائها المعنيين بالنوازل وترتيب الحركة والمكوث حسب مقتضيات الزمان والمكان.

وقد مر تكوين ركاب الحاج، فى شبه المنطقة، بمراحل مختلفة، تشكلت خلالها قوافل الحاج المختلفة التى نهتم هنا منها بركبين اثنين هما ركب الحاج الشنقيطى، وركب الحاج التكرورى.

أ- ركب الحاج التكروري:

التكرور علم جغرافى يشمل غرب أفريقيا إلى الصحراء الكبرى إلى البحر الأحمر شرقاً، وقد نشأ كاصطلاح إدارى مشرقى دون أن تكون له أية أبعاد عرقية أو لغوية ٥ . والتكرور فى الأصل علم على إمارة سودانية «سوننكية» كانت عاصمتها تقع قرب نهر السنغال غير بعيدة عن مصبه.

وقد أسلم ملوكها في وقت مبكر عن باقي السلطنات السودانية، وشارك بعضهم في مراحل الجهاد الأولى للحركة المرابطية ٦ . وقد سيطرت امبراطورية مالي على مملكة تكرور هذه لكن المشارقة استمروا يطلقون اسمها على غرب أفريقيا قبل أن يوسعوه على كامل المجال المشار إليه. وبفعل هذا اللبس امتعض منسا موسى ملك مالي، في حدته المشهورة، عندما خاطبه أهل مصر بلقب ملك التكرور، فبين لهم أن هذا الإقليم مجرد نطاق محدود من مملكته المترامية الأطراف [٧].

وعندما توسع المشارقة في إطلاق عبارة التكرر على كل أفريقيا المسلمة، كان ذلك مرتبطاً- فيما يبدو- بنشاط ركاب الحج القادمة من تلك الوجهة. ويذهب الباحثون بهذا الخصوص، إلى أن المشارقة في مصر والحجاز كانوا أول من حور دلالة الاسم. ويفترض أن السبب في ذلك يعود إلى أن أول حجاج المنطقة الذين وصلوا إلى المشرق بأعداد كافية تكفي لتمييزهم كمجموعة مستقلة، قد يكونون وصلوا من إمارة التكرور التي كانت كما قدمنا أول الدول السودانية إسلاماً، ثم توسع المشارقة في إطلاق اسم التكاررة «وأحياناً التكارنة» على كل من يأتي من هذه الوجهة [٨].

وقد ظل المشارقة يطلقون تسمية ركب الحاج التكروري على تجمع قوافل الحاج التي ينظمها ويسيرها الأهلون من شناقطة وسودانيين ويلتحق بهم حجاجهم القادمون من كل فج عميق.

لكن رحلات الحج الملكية هي ولا شك التي أعطت الركب الحجي التكروري شهرته في الأمصار المشرقية، كما ساهمت في إكسابه الصبغة المؤسسية التي كفلت له الانتظام في تسييره سنوياً.

ومن أشهر تلك الرحلات الملكية رحلة حج المانسا موسى (٧٢٤هـ-١٣٢٤م) حيث انطلق من عاصمته إلى ولاته ومنها نحو اتوات، ولا شك أنه مر عبر الساحل التونسي مما أتاح للتجار الأوروبيين الذين يعملون في تبادل السلع مع أفريقيا، أن يشهدوا موكبه في طريقه إلى القاهرة التي صرف خلال إقامته بها كميات ضخمة من الذهب/ أثارت دهشة مضيفيه من الأمراء، وخلبت لب العامة وأثار حنق التجار الذين ذعروا من تدهور قيمة الذهب في الأسواق بفعل كمية الهدايا التي قدمها المانسا للخاصة، وصرفها على مرافقيه [٩].

وينسحب الأمر على رحلة حج ملك السونغاي الأسكيا محمد سنة (١٤٩٦-١٤٩٧) الذي خرج في ركب حجي ضخم، عبر طريق لا يبعد عن ذلك الذي سلكه سلفه. وفي مصر لقي كبار العلماء من أمثال السيوطي وأضرابه. كما أنفق كميات من الهدايا الذهبية الهامة، غير أن رحلته كانت دون رحلة المانسا موسى شهرة وأبهة [١٠].

غير أن هذه الرحلات الحجية الملكية قد ساهمت في تسيير ركاب الحاج الأهليةوتوفير بعض التسهيلات الرسمية لها على مستوى السلط المشرقية. الأمر الذي ساهم في ازدياد أعداد الملتحقين بركاب الحاج كماً وكيفاً، وهو ما تؤكده الشهادات المختلفة مثل ما ذكره المقريزي، في سياق ذكره حوادث سنة ٨٤٤هـ، من وصول ركب الحاج التكروري بأعداد ضخمة لا تقل عن خمسة آلاف [١١]. وبالرغم من تحفظنا على

الأرقام الصماء فإن ناتج الصلات المدروسة، يسمح بقبول مثل هذا النوع من الأرقام.
وتكشف المصادر المشرقية والمحالية عن حركة انتقال نشطة لكبار الفقهاء ونابغى الطلبة من غرب الصحراء وغرب أفريقيا نحو المشرق والمغرب.
وبغض النظر عن التواصل بين هذه النخبة ونظيراتها هناك، فإن الحضور السودانى الشنقيطى فى الديار المشرقية قد صارت له مؤسساته التى تمنح من الأوقاف الأهلية وشبه الأهلية.
مثل مدرسة ابن رشيق فى القاهرة ورواق التكرور فى الأزهر الشريف [١٢].
وفى الحجاز صارت للمجاورين من شناقطة وسودانيين، أوقاف باسم أهل التكرور، وصارت لها ضوابط وتنظيمات محكومة بالتقاليد المؤسسية المملوكية فالعثمانية.

ب- ركب الحاج الشناقيطي:

شنقيط فى الأصل مدينة من مدن منطقة آدرار إلى الشمال من وسط موريتانيا الحالية. وقد تأسست مدينة شنقيط سنة ٦٦٠/١٢٦١م قرب مدينة أخرى كانت تعرف بآبير بنيت سنة ٥١٦٠/٧٧٦م ثم اندثرت فى ظروف غامضة، فهاجر سكانها إلى موضع قريب منها، وفيه أقاموا المدينة الجديدة.
لكن المدينة لم تشهد ازدهارها الحقيقى إلا فى القرن الثانى عشر الهجرى بعد أن أصبحت مركز انطلاق لركاب الحاج من غرب الصحراء، الأمر الذى أدى إلى إطلاق اسمها على كافة المجال الموريتانى الحالى [١٣].
رسالة من تأليف الفقيه عبدالله بن الحاج إبراهيم العلوى (ت. ٠١٣٣٣/١٨١٤م) وعنوانها: صحيحة النقل فى علوى إدواعلى وبكرية محمد على. والمكتوبة سنة ٥١٢٠٥/١٧٩٠م، وفيها يقول: «وكان الركب يمشى من شنجيط إلى مكة كل عام، ويحج معهم من أراد الحج من سائر الآفاق، حتى أن أهل هذه البلاد، أعنى من الساقية الحمراء إلى السودان إلى أروان، يعرفون عند أهل المشرق إلى الآن بالشناجطة....» [١٤].
لكن ابن الحاج إبراهيم لا يوضح السياق الذى انفصل فيه الشناقطة عن الركب التكرورى وشكلوا خلاله ركبهم الحجى الخاص.
وهو الاستقلال الذى نرجح حدوثه فى النصف الأول من القرن الحادى عشر «١٧م» بعد أن انهار الركب الحجى التكرورى بانفراط عقد السلطة السودانية التى كانت تسهر عليه وتسيره، وآخرها سلطنة السونغاى التى دكتها مدافع الباشا جؤذر قائد جيش الرماة المغاربة، بعد معركة تونديبى سنة ١٥٩١م.
ابتداء من تلك المرحلة نشأ بالنسبة للحج فى بلاد شنقيط (المجال الموريتانى) نوع من التخصص الجهوى بحيث صار لكل إقليم ركبه لحجى الخاص، لكن الركاب جميعها كانت تلتقى فى المحطات الكبرى مثل أتوات وغيرها من المدن الصحراوية.

جـ- الركب الولاتي: ينسب هذا الركب الحجى إلى مدينة ولاته الواقعة على حافة الهضبة الكبرى فى أقصى الشرق الموريتانى.

وقد تأسست فى القرن الهجرى الثانى (ق ٨م). ثم ازدهرت على يد التشكيلات الصنهاجية العربية فى القرون الموالية محطة تجارية نشطة على الطريق التجارى الغربى، وحاضرة علمية لا مثيل لها فى غرب الصحراء.

وقد بدأت تقاليد الحج تترسخ فى ولاته على عهد مملكة مالى التى كان لها نفوذ على المجال الشرقى الموريتانى الحالى، وإن ظل نفوذاً اسمياً بفعل وجود القبائل المسوفية العصية الانقياد، ثم لأن الحكام الماليين قد صاروا فى أواخر عهدهم على الأقل، يولون على السكان حكاماً من بنى جلدتهم. وفى العهد المالى كان الحج الرسمى والأهلى يمر من خلال حاضرة ولاته، لأسباب نجهلها.

وفى عهد مملكة السنغاى، ولا سيما فى عهد الأساكى (١٤٤٣-١٥٩١م) ازدهرت الثقافة العربية الإسلامية على نطاق واسع، وازداد التحام المجموعات العربية والأفريقية فى التواصل الفكرى مع المشرق العربى.

ومع استقلال الركاب الحجية الشنقيطية عن صنوها السودانية، مع بقاء التنسيق عبر مسالك الحاج، استقل الركب لن تكون واضحة إلا ابتداء من القرن الثانى عشر الهجرى (ق ١٨م).

حيث يذكر الفقيه الولاتى محمد بن أبى بكر الصديق البرتلى (١١٤٠- ١٢١٩هـ) فى مصنفه: «فتح الشكور فى معرفة أعيان علماء التكرور»، فى سياق ترجمة الحاج أحمد بن الحاج الأمين الغلاوى الملقب التواتى، وهو أصيل ولاته، إنه «حج مرات بيت الله الحرام، وهو شيخ الركب من أرضنا حتى يصل إلى توات فيكون الأمر لأبى نعامة..» ١٥. واستطرد دوره فى تنظيم الركب الولاتى وحمايته من خطر لصوص القوافل، وكيف أهلته لذلك شخصيته الحازمة وما اضطلع به من مهام فى هذه الحاضرة وفى أحوازها فى الشرق الموريتانى الكبير.

وابتداء من توات كانت قيادةالركب تعود إلى أبى نعامة الكنتى التواتى شيخ الزاوية القادرية الكنتية فى بلدة آقبلى (من عمالة توات)، التى كان لها دور استثنائى فى الحياة الدينية والتجارية فى شبه المنطقة، كما ترددت أصداؤها فى المصادر المشرقية خلال القرن الثانى عشر الهجرى. فقد ذكرها الزبيدى فى مصنفه النادر معجم المشايخ وترجم لأعيانها ومنتسبيها وذكر شيخها أبا نعامة الملقب بالبكاى وحلاه بالولى الصالح وأثنى عليه وأجازه عندما قدم القاهرة سنة ١١٩٧هـ «١٦»-.

د- الركب التيشيتي: نسبة إلى تيشيت الواقعة إلى الغرب من ولاته فى الهضبة الشمالية من الشرق الموريتانى أيضاً، وقد تأسست هذه الحاضرة سنة ٥٣٦ هـ ولكن تقاليدها الحجية لم تزدهر إلا مع مثيلتها من الولاتية والشنقيطية. وقد ظل الركب التيشيتى يختلط بالركب الولاتى لقربه منه أو يتجه مباشرة على توات حيث ينسق مع باقى الأركاب ١٧.

هـ- ركب مدينة شنقيط: ونعنى به الركب الحجى الذى كان ينظم من قبل أهل مدينة شنقيط نفسها دون المدن الأخرى.

- ويعود أقدم نشاط للركب الشنقيطى، على حد العلم، إلى النصف الثانى من القرن الحادى عشر الهجرى، تاريخ حجة الفقيه الشنقيطي أحمد بن

أحمد الملقب أكد الحاج «ت.١٠٨٦هـ» والذى كان جده أول من حج من أهل المدينة [١٨].

وبالرغم من هذا التعدد فى الركاب، فإن الأهالى لم يلبثوا أن تكتلوا فى ركب واحد، يتكون من مختلف حجاج الأقاليم الموريتانية، لينطلق من مدينة شنقيط متجهاً صوب القاهرة فالحجاز [١٩].

وقد تمت عملية التكتل الحجى هذه فى سياق تحولات تاريخية أفضت، من بين ما أفضت إليه، إلى تبلور الفضاء الثقافى والاجتماعى الشنقيطى، ببروز مجموعة حضارية يسودها التعرب والزى الموحد إلى كثير من السمات الفارقة التى ميزتها على غيرها من حاج الأقطار ولا سيما من السودان الغربى.

– الأمر الذى جعل اسم شنقيط والشناقطة رائجاً فى الأدبيات المشرقية علماً على المعنيين. ثم لم يلبث المشارقة أن عمموا اسم مدينة شنقيط على كامل القطر وحجاجه وهى تسمية قبلها الشناقطة عن طيب خاطر. فكان ذلك من باب تسمية الكل باسم الجزء وتعريف البلد بأشهر مدنه وهى صيغة شائعة [٢٠].

ويرجع الأمر هنا إلى أن أول حجاج موريتانيا الأمس الذين وصلوا إلى المشرق بأعداد تكفى لتمييزهم كمجموعة مستقلة، قد يكونون وصلوا من مدينة شنقيط ثم توسع المشارقة فى إطلاق اسم الشناقطة، ومن ثم أهل شنقيط، على كل من يقدم من هذه الوجهة. وكان من اللافت للمشارقة ما عليه الحجاج الجدد من انسجام فى اللغة وتخل عن واجب التلثم، عكساً لحاج التكرور الذين كان ركبهم الضخم يجمع نزاعاً من أقوام شتى مختلفى المشارب والميول والسحنة واللغة والزى، باختلافهم فى الأصول من عربية (البيضان الموريتانيون) وتوارقية (أهل اللثام) وسودانية (الفلان، الونغارة، الهوسا...) وغيرهم من أهل الدواخل.

لكن هذا التعدد فى ركاب الحاج والانفصال بينها أحياناً، لم يتم فجأة، كما أنه لم يكن تعبيراً عن عجز المجتمع الأهلى عن التعاضد والانسجام، بل كان نتيجة لتحولات تاريخية عصفت بهياكل المجتمع الأهلى التى شادتها النخبة العربية–الإفريقية فى حواضر على الإجماع المجتمعى، حيث لم تكن تتدخل فى الخطط الدينية كما أنها لم تكن تتحكم فى موارد العمل الأهلى الدينى والدنيوى، الأمر الذى وفر لها قسطاً من المشروعية الحقيقية النابعة من الأهلين.

وأكبر شاهد على ذلك تاريخ مسألة الأوقاف الإسلامية التى كانت مستمرة العطاء ببلاد الحرمين باسم المجاورين والحجاج من شناقطة وسودانيين، حيث ظل تسييرها والإفادة منها بيد الأهلين، ينفقون منها على كراسى الأساتذة ومعاش الطلبة، وكذا على المجاورين من حاج بلاد شنقيط والسودان الغربى.

ولم يتدخل ملوك مالى ولا السونغاى فى شؤون هذه الأوقاف تدخلاً من شأنه المساس بها بل كانوا يرفدونها بالدعم بين الحين والآخر.

ولذلك فقد ظلت الأوقاف التكرورية مورداً ثرياً للحياة العلمية والتدينية للسودانيين والشناقطة فى المشرق، قبل أن تهتز أسس النظام الوقفى المشرقى بفعل التدخل السافر للولاة العثمانيين فى شؤون الأهلين فى وقت بدأ فيه انهيار الإدارة العثمانية بعد عهودها الزاهرة، وتم ذلك بالتزامن

تقريباً مع التحولات التى هزت أركان المجتمعات الأهلية فى غرب الصحراء والسودان الغربى، وما أفضى إليه ذلك من نتائج أثرت على ركاب الحاج القادمة من هذه الوجهة، مما كان له هو الآخر أثره على الجاليات السودانية والشنقيطية فى الحجاز، وما عرفته من خلاف إدارى وصراع اجتماعى- ثقافى طرح الهوية الثقافية العربية الأفريقية على المحك.

٢- الهوية الثقافية السودانية الشنقيطية من خلال مسألة الأوقاف في الحجاز:

- ينبغى التنبيه أولاً إلى قدم علاقة الشناقطة وأهل السودان الغربى بأوقاف الحجاز، إذ تعود هذه العلاقة- فى شكلها المنظم- إلى عهد التحبيس الذى أقره الأسكيا محمد ملك السونغاى، فى حجته المشهورة سنة ٩٠٢-٩٠٣هـ باسم «أهل التكرور» من شناقطة وسودانيين ٢١. ومن هنا فلم يكن هناك إشكال فى استفادة المجموعات غير السودانية الأصل، مثل السناقطة، من هذه الأوقاف على أساس أن مشمول التكرور ينسحب عليها انطلاقاً من دلالته الإدارية والحضارية المفتوحة.

غير أنه منذ استقلال الشناقطة عن ممالك السودان الغربى وركابها الحجية، وهو ما أسلفنا إليه الإشارة، صارت علاقتهم بالمغرب أكثر قوة من ذى قبل، عبر انتظام حجاجهم مع ركبه الحجى المنطلق من فاس، كما ارتبطوا بأوقاف المغاربة بالمفهوم الواسع للكلمة، لكنه ارتباط لم يدم طويلاً. حيث اعترض عليه بعض أهالى المدينة ومجموعات من مجاورى شمال أفريقيا مما أفضى إلى صراع ثقافى اجتماعى حول استفادة الشناقطة من الوقف المغربى، ومثيله المخصص لأهل السودان الغربى، وشكلت الصراعات والنقاشات جانباً ثرياً من تاريخ الحضور الأفريقية فى المشرق.

وتعود أولى هموم المسألة إلى نهاية القرن الثانى عشر الهجرى، حيث يذكر الزبيدى أن فقيهاً شنقيطياً يسمى عبدالرشيد قدم عليه بشأن نازلة تتقلق بالوقف الشنطى فى المدينة وسببها- حسب روايته- هو، بعض المجاورين «؟» رفض حصول الشناقطة على حصة من الأوقاف المغربية، معتبراً أنهم من أهل السودان الغربى وليسوا مغاربة. وقد كتب الزبيدى بشأن الموضوع فتوى جزم فيها بأحقية الشناقطة فى الحصول على حصة من الأوقاف المغربية بالحجاز، وكذا كتب غيره من علماء مصر، مؤكدين- تبعاً لهذا المنطق- انتماء الشناقطة إلى المغرب الإسلامى[٢٢].

- وهو حكم مؤسس على ما للزبيدى وأضرابه من المصريين، من علم بأخبار الشناقطة وغيرهم من حاج الأقطار التى كانت قوافلها تمر بمصر جيئة وذهاباً. وينسحب الحال نفسه على السلطة المغربية التى أكدت الانتماء الشنقيطى للمغرب الإسلامى، كما أكده كبار علماء المغرب آنذاك، مثل التاودى بن سودة الذى كتب عن الشناقطة «أنهم من خلفى المغاربة»، أى أنهم باصطلاحنا اليوم يوجدون فى أقصى المغرب الكبير[٢٣].

وفى مطلع القرن الرابع عشر الهجرى «ق. ٢٠م»

١١– المقريزي، السلوك، ج٢، حوادث سنة ٨٤٤هـ.
١٢– راجع: طرخان، م. س ٩٩.
١٣– راجع: أحمد بن الأمين الشنقيطي، الوسيط في تراجم أدباء شنقيط، ط. ٤ القاهرة، ١٩٨٩ ص ٤٢٢.
١٤– الوسيط، ص ٤٢٦.
١٥–
١٦ الزبيدي، معجم المشايخ، ج١ ص ١٨ «مخطوط مكتبة عارف حكمت بالمدينة المنورة، وقد عثرت على هذه النصوص سنة ١٩٩٣. وقمت بعرض تراجم الشناقطة منها في:
– موريتانيا في الذاكرة العربية قيد النشر.
– تراجم الشناقطة في معجم المشايخ للزبيدي، مجلة الموكب، اللجنة الوطنية لليونسكو انواكشوط. العددان ١٣–١٤، ١٩٩٧.
١٧– كانت تيشيت على صلة وثيقة وبلاته وشنقيط، راجع: الوسيط، م. س، ٤٢٦.
١٨– راجع: سيدي بن الزين العوى، كتاب النسب، كتاب النسب. «مخطوط. نسخة ١٣٣٦ هـ».
١٩– راجع: حماه الله ولد السالم، الحج في رحلات الشناقطة.. مجلة الدارة، الرياض، شوال ١٤١٧ هـ السنة ٢٢ ص ٢٧–٦٤.
٢٠– راجع: حماه الله ولد السالم، الجال. م. س، ص ٨٦–٨٧.
٢١– راجع: السعدي «عبدالرحمن»، تاريخ السودان، ط. باريس، ١٩٨١، ص ٨٢–٨٣ من النص العربي.
٢٢– الزبيدي، معجم المشايخ، م. س، ص ٧٨–٧٩.
٢٣– م.س.
٢٤– راجع: ابن الأمين، الوسيط م. س، ص٥٢.
٢٥– الوسيط، ص ٤٢٢–٤٢٥.
٢٦– حول مشكلة الأوقاف هذه، راجع:
– مقالنا حول الحج والرحلات، م. س، ص ٤٦–٥١.

دراسات

رحلة إبراهيم الخليل إلى القدس وبلاد كنعان والحجاز (١٩٠٠-١٨٥٠ ق .م)

عبد الجبار السامرائي (*)

من هو إبراهيم الخليل؟

تشير أحدث التحقيقات الآثارية التى توصل إليها العلماء إلى أن إبراهيم الخليل، ولد عام ٢١٨٤ ق.م.، أى بعد الطوفان بـ١٠٨١ سنة [١] وحدد المسعودى الفترة الممتدة بين عهد إبراهيم وعهد خروج موسى من مصر، بخمسمائة وسبع وستين سنة [٢].

ولما كان العلماء قد توصلوا إلى تعيين زمن خروج موسى من مصر إلى الأرض المقدسة بالقرن الثالث عشر قبل الميلاد، لذا تكون محاولة اليهود الصهاينة ربط نسبهم بإبراهيم الخليل على أنه أبوهم الأول محض هراء.

ويتفق المؤرخون على أن مولد إبراهيم الخليل كان فى العراق، وتحديداً فى مدينة (أور) على شاطئ الفرات، بينما تؤكد المراجع الإسلامية أن مسقط رأسه كان فى «مدينة كوثا» العراقية التى ما تزال أطلالها شاخصة إلى اليوم، وتسمى «تل إبراهيم». وقد جاء ذكر إبراهيم الخليل مقروناً بعهد الملك «نمرود» الذى دفعته أحلامه المريضة إلى مراقبة الحوامل، وقتل الذكور من مواليدهن! وحين زار عمال النمرود «عوشاء» للكشف عنها قبل أن يأتيها المخاض، جسّوا جانبها الأيمن فاختفى الجنين فى الجانب الأيسر، ثم جسوا الجانب الأيسر فاختفى الجنين فى الجانب الأيمن، فانصرفوا دون أن يظفروا بطائل؛ الأمر الذى اضطر «عوشاء» إلى أن تلجأ إلى كهف بالقرب من «كوثا» التى كانت تعد مركزاً هاماً للجزيريين فى العراق منذ أقدم العصور، بعد أن هاجروا من الجزيرة العربية، حيث أخذوا يؤسسون مستوطناتهم على ضفاف الفرات فى العراق وسوريا. وهناك، رأى إبراهيم الخليل نور الحياة للمرة الأولى.

ويمكن القول أن إ براهيم الخليل كان عراقياً بالولادة، ويرجع أصله إلى الجزيرة العربية، وأن أسرته نزحت من أرض كنعان إلى بلاد بابل. [٣]

ولما نادى إبراهيم بعقيدة التوحيد بين قومه الوثنيين، لاقى منهم أنواع التعذيب والاضطهاد، وفى «كوثا» طرح فى النار من قبل المشركين

(*) عضو اتحاد المؤرخين العرب .

الذين ﴿قالوا حرّقوه وانصروا آلهتكم إن كنتم فاعلين. قلنا يا نار كونى برداً وسلاماً على إبراهيم. وأرادوا به كيداً فجعلناهم الأخسرين. ونجّيناه ولوطاً إلى الأرض التى باركنا فيها للعالمين﴾ (سورة الأنبياء، الآيات ٦٨-٧١) والمقصود بالأرض المباركة، هى الأرض المقدسة فى فلسطين، وخاصة القدس.

هجرة إبراهيم الخليل إلي بلاد كنعان وزيارته للقدس

هاجر إبراهيم الخليل وأتباعه من العراق إلى بلاد كنعان، وقد عين الخبراء الآثاريون زمن هذه الهجرة فى حدود سنة ١٩٠٠ ق.م. ورجح البعض الآخر أنها وقعت فى حدود عام ١٨٥٠ ق.م. ويقع ذلك فى أوائل عصر الدولة البابلية القديمة فى بلاد الرافدين (١٨٩٤-١٥٩٥) ق.م. وعندما كان إبراهيم الخليل فى بلاد كنعان، اجتاحتها موجة من القحط والغلاء فانحدر إلى مصر، وكان (لوط) ابن أخيه معه، فأقام فى مصر مدة، صارت له فيها ثروة كبيرة، ثم غادر مصر عائداً إلى كنعان وأقام فى الخليل. وقد وقع نزاع بين رعاة إبراهيم ولوط أدى إلى انفصالهما، فاختار لوط أن يرتحل إلى سهل الأردن، حيث كانت (سدوم [٤] (وعمورة) [٥].

وبعد ذلك، حدث أن بعض ملوك البلدان الواقعة على الفرات أغاروا على مدن سهل الأردن، فأخذوا (سدوم) وأسروا لوطاً مع أهل بيته واستولوا على أملاكه. فلما بلغ الخبر إبراهيم، سلح رجاله وعبيده، وكبس المغيرين ليلاً، كسرهم واسترجع لوطاً وأملاكه ونساءه وجميع الأسرى، وكل ما كان لهم، فخرج ملك (سدوم) لاستقباله بعد رجوعه، وباركه (ملكى صادق) ملك يبوس (القدس) قائلاً: (مبارك إبرام من الله العلى مالك السموات والأرض، ومبارك الله العلى الذى سلم أعداءك فى يدك)، فأعطاه إبراهيم عشراً من كل ما استولى عليه، وأبى أن يأخذ لنفسه شيئاً من الغنيمة. (التوراة، سفر التكوين ص١٤).

أما عن الطريق التى سلكها إ براهيم الخليل فى هجرته من العراق إلى أرض كنعان، فيتفق الخبراء على أنه سلك طريق الفرات الأيمن فى رحلته من «أور» إلى «حران»، وقدّروا المسافة التى قطعها خلال الرحلة بنحو ٥٦٠ ميلاً (٩٠٠ كيلومترا). أما تسلسل المحطات التى اجتازها إبراهيم فهى:

١- من أور إلى مدينة (مارى)، عاصمة العموريين الذين ظهرت منهم السلالة البابلية الأولى والملك حمورابى الشهير، وكانت (مارى) مدينة مزدهرة آنذاك.

٢- من مارى إلى حران.

٣- من حران إلى دمشق، بطريق تدمر.

٤- من دمشق إلى فلسطين [٦].

وحينما وصل إبراهيم إلى بلاد كنعان، استقبله أهلها بالتجلة والتعظيم، وهم عرب من أهل الجزيرة العربية، وكانوا يتكلمون لغة واحدة، هى لغة الجزيرة الأم، قبل أن تتفرع إلى لهجات عديدة [٧].

عندما وصل (إبراهيم الخليل) أرض كنعان، للمرة الثانية بعد عودته من مصر عام ١٩٠٠

ق.م، توجه إلى القدس، فاستقبله حاكمها (ملكى صادق) وقدم له الخبز والخمر، واستضافه فى الكهف الذى كان يتعبد فيه عند جوف الصخرة. وتعبيراً عن هذه القدسية، لم يسمح إبراهيم لمحاربيه على قلتهم ٣١٨ رجلاً بدخول «سالم» [أى القدس] لأنها مدينة مقدسة يحرم القتال بها(٨).

وبلغ من قدسية هذه المدينة أن إبراهيم عندما عزم على التضحية بابنه [إسماعيل]، اختار كهف الصخرة، ليقدم قربانه فى حرم «ملكى صادق»، ويعد هذا الحدث؛ الإشارة التاريخية الثانية إلى قدسية المدينة، بل إن التآلف الروحى الذى تم بين الرجلين، إبراهيم الخليل وملكى صادق، كان يعد مظهراً من مظاهر ديانة التوحيد (٩).

إبراهيم الخليل ودعوته للتوحيد

المعروف أن الآله الذى كان يدعو إليه سيدنا إبراهيم الخليل هو الآله (ايل)، الآله الواحد، خالق السموات والأرض. واسم (الخليل) مركب من كلمتين هما: (خلى) و(أيل، والمعنى [صديق الآله ايل]). جاء فى القرآن الكريم: ﴿واتخذ الله إبراهيم خليلا﴾ [سورة النساء، الآية: ١٢٥].

ويلاحظ أن اقتران أسماء الأشخاص بالاله (ايل)، لا يزال مستعملاً حتى يومنا هذا، مثل اسم (إسماعيل)، الذى يعنى (اسمع يا أيل)، و(ميخائيل)، أى (ليحم الاله ايل ميخا)، و(جبرائيل)، أى (ليحم الاله ايل جبرا).. إلخ.

وقد عرف الكنعانيون والآراميون الاله (ايل) الذى دعا لعبادته سيدنا إبراهيم الخليل. وورد ذكره فى كتاباتهم للدلالة على الاله العلى العظيم، مما يشير إلى أن بعض القبائل الكنعانية، كانت تؤمن بفكرة التوحيد، منذ عهد إبراهيم الخليل (١٠).

وحين وصل سيدنا إبراهيم أرض كنعان اختار المنطقة المحصورة بين الخليل ونابلس حالياً، على امتداد المحور الموصل من: [الخليل- بيت لحم- القدس- رام الله- نابلس]، أى المنطقة الوسطى المحصورة بين الغور والسهل الساحلى؛ لتكون مستقراً لنشاطه الدينى والاجتماعى. وصل إبراهيم فلسطين وهو أوفر حظاً من أمور الدنيا والناس. ولكن رسالته الدينية ما زالت لم تأخذ مداها الذى يراد لها... (١١).

ولا بد من القول أن مرور إبراهيم الخليل مسبقاً، ببلاد سوريا ومن خلالها- عبر فلسطين- إلى مصر-، لم يكن إلا مروراً لغرض الابتعاد عن الاضطهاد السياسى والكهنوتى الذى عاناه فى مسقط رأسه [العراق]. مثلما هو مرور للتعرف على أحوال البلاد وحركة السوق والتجارة، فهو أقرب إلى مفهوم [الترانزيت] منه إلى السكن والولاء للبيئة الجديدة.. ويبدو أن أبا الأنبياء كان هاجسه موضوع [الاستقرار]، لأنه بفطرته ووعيه أدرك أن نجاح الدعوات لا يكون إلا بالاستقرار الطويل، ولكن مروره بفلسطين قبل وصوله مصر قد رغّبه فى أرض كنعان، وهذا ما عزم عليه، خاصة بعد اطلاعه على الوضع فى بلاد الفراعنة، والذى لم يرق له، وأدرك أن تجربة الملك العراقى نمرود بن كنعان ستواجهه ثانية، إن مكث فى مصر، لهذا حاول أول الأمر

[التخفى]؛ فركن إلى العمل بالتجارة- أو هكذا تظاهر- ثم عاد إلى فلسطين ليستقر فيها إلى حين.. لكنه لمس أن الوضع الدينى والاجتماعى فى فلسطين لم يكن يختلف كثيراً عن الشرك الموجود فى العراق أو فى مصر.. وإن تعدد الآلهة- أكبر التناقضات التى واجهت دعوة إبراهيم التوحيدية- كانت منتشرة فى كل مكان[١٢]. ووجد الآلهة الكنعانية التى كانت تعبد فى فلسطين هى مثل الآلهة التى ثار عليها فى العراق.. أما أبرز هذه الآلهة فهى:

١- الآله آل: ويعتبر أهم وأشهر الآلهة، ومن ألقابه، آله النجدة، وخالق المخلوقات، وأبو الإنسانية... وعرف بأنه الحامى للجميع.. ويوصف على شكل رجل وسيم ذو لحية بيضاء، ويلبس أحياناً تاجاً مأخوذاً من التاج المصرى الطابع ذى القرون والريش.. وقد ورد أنه يعيش فى قصره فوق جبل فى مكان التقاء النهرين مع المحيطين [١٣].

٢- الآله بعل: على الرغم من اعتباره ابناً للآله- أل- إلا أن هيكله يعتبر أكبر وأغنى الهياكل فى فلسطين، وكانت تناط به قيادة شؤون المدينة.. حتى إن [القسم] أمام الملك يؤدى باسمه.. وبعل فى الكنعانية تعني السيد، ومن ألقابه أيضاً.- الأمير- وسيد الأرض والمنتصر.. ويوصف بأنّه شاب قوى وكذلك أنه آله العاصفة- المحارب والبطل- وأنه مسير الغيوم المسيطر على البرق والرعد والمطر، لذا كانت لكل مدينة كنعانية نسخة محلية من الآله بعل[١٤].

ومن هنا فإن وجود النبى إبراهيم، حيثما حل كان يواجه تحدياً مشركاً يمثل المجتمع والدولة معاً، سواء فى فلسطين أو فى العراق وفى مصر أو فى سوريا..

لذا اقتصرت دعوته التوحيدية على فئة محدودة من المؤمنين بالله الواحد الأحد.. ومعظمهم من أهل بيته والمقربين له وبعض المريدين من هنا وهناك [١٥].

إن مكوث إبراهيم الخليل فى فلسطين لم يدم طويلاً، وكان مقروناً بتأدية حلقات من الدراسة، وأبرزها كان اقترانه بالسيدة [هاجر] التى رافقته من مصر... ورغم ما أشاعته الإسرائيليات عن شخصيتها، وهى والدة الابن الأول إسماعيل للنبى إبراهيم، فإنها لا تعدو أن تكون إلا إحدى أميرات العائلة الفرعونية، أو على أضعف الروايات ربيبة البلاط المصرى العظيم. وبذلك جمع إبراهيم عظمة العراق القديم وعظمة مصر القديمة، واستقرت هذه [العظمة] فى أرض فلسطين لحين من الدهر.. قبل أن تنتقل وتستقر نهائياً فى الحجاز.. حيث سيكون آمناً لعدم وجود [الدولة] لتشكل تحدياً طاغياً ضد رسالة التوحيد وهى المشكلة التى عانى منها النبى إبراهيم باستمرار [١٦].

إن ولادة الابن البكر «إسماعيل» من السيدة «هاجر»، كان أول الأحداث الكبرى فى حياة إبراهيم الخليل، إبان وجوده فى فلسطين، وقد قضى إسماعيل السنتين الأوليين من طفولته فى فلسطين. [١٧] وكان عمر إبراهيم الخليل يومئذ ٨٦ سنة [١٨] أى أن ولادة إسماعيل كانت فى

دراسات

عام ٢٨٠٧ ق.هـ.- ٢١٠١ ق.م. [١٩] ويأمر من الله- وليس لأي شيء آخر، كما تدعى الإسرائيليات- أخذ النبي إبراهيم زوجته هاجر وابنه الوحيد إسماعيل إلى أرض الحجاز، حتى وصل أرض مكة عند موضع الصفا والمروة.. وقضى حيناً معهما، وعاد لوحده إلى أرض فلسطين [٢٠].

وقد أدرك إبراهيم الخليل أن هذا الأمر الإلهى إشارة واضحة إلى أن المستقر سوف لا يكون فى فلسطين، وإن كل الأمكنة إنما هى محطات تقصر أو تطول فيها الإقامة وتؤدى واجبها فى الأخذ والعطاء والتفاعل، حتى يصل الأمر إلى أرض الاستقرار، لارتباط كل ذلك بهدف بعيد هو [خاتم الأنبياء] الذى سيولد من نسل إبراهيم وإسماعيل فى بطاح مكة بعد قرون [٢١].

التطورات التي رافقت عهد إبراهيم الخليل وبنيه في فلسطين:

بعد أن رزق إبراهيم بمولوده الأول إسماعيل... وانتقل به إلى أرض الحجاز، عاد الأب الجليل إلى زوجته الأولى السيدة سارة، وإلى نشاطه العام فى فلسطين، وهنا تحرك قلب السيدة سارة بالرغبة للأبناء... كما أن ذكرى الصبى إسماعيل وفراقه الذى شغل قلب الأب إبراهيم... فتمنى- العوض- الذى يملأ الفراغ ويكون السلوى حتى يلتقى بإسماعيل. فجاءت ملائكة السماء، ويقال أنهم كانوا جبريل الأمين وميكائيل وعزرائيل- عليهم السلام- فبشروهما بإسحاق، ومن بعده يعقوب حفيداً. ﴿ولقد جاءت رسلنا إبراهيم بالبشرى، قالوا سلاماً. قال سلامٌ. فما لبث أن جاء بعجل حنيذ فلما رأى ايديهم لا تصل إليه أنكرهم. وأوجس منهم خيفة. قالوا لا تخف إنا أرسلنا إلى قوم لوط. وامرأته قائمة فضحكت فبشرناها بإسحاق ومن وراء إسحاق يعقوب. قالت يا ويلتى أألد وأنا عجوز وهذا بعلى شيخاً إن هذا لشىء عجيب. قالوا أتعجبين من أمر الله. رحمة الله وبركاته عليكم أهل البيت إنه حميد مجيد﴾ [سورة هود، الآيات: ٦٩-٧٤].

ومن دلالة هذه الآيات نستطيع أن نلمس أن [الملكوت] فى فلسطين للنبى إبراهيم سينتهى بولادة حفيده يعقوب بن إسحاق، ويؤيد هذا الاستقراء، سفر يعقوب من فلسطين إلى مصر بعد نجاح يوسف فى الوصول إلى منصب [العزيز]، أى رئيس الوزراء فى الدولة المصرية، ودعوته لأبيه يعقوب وأهل بيته للمجىء إلى مصر... كما هو مفصل فى سور ة يوسف فى القرآن الكريم... وانتقل النبى إبراهيم بعد ذلك إلى مرافقة ابنه البكر إسماعيل حيث يقيم فى مكة، التى ستشهد اختتام عصر النبوة بعد [٢٤٠٠ عام] [٢٢] عند مجىء سيدنا محمد رسول الله، فى عام الفيل المصادف سنة ٥٧٠م، وبعثه فى عام ٦١٠م.

إبراهيم الخليل ليس عبرانياً

إن ما ألصق بآل إبراهيم الخليل ووصفهم بـ[العبرانيين] لأنهم عبروا نهر الفرات أثناء هجرتهم من العراق باتجاه بلاد الشام، لا يمت إلى الحقيقة بصلة، وآية ذلك ان العبرانيين مفهوم

مقصود لذاته مرتبط بخروج النبى موسي- عليه السلام- وجماعته وعبورهم إلى سيناء فى رحلة الخروج من [أرض العبودية] كما تصفها التوراة إلى أرض فلسطين... وهنا يمكن القول، إن تسمية جماعة موسى ببنى إسرائيل هى من باب إطلاق صفة الجزء الفاعل على الكل... أى أن موسى وهارون من التابعين من غير بنى إسرائيل، وبعض منهم كانوا من بقايا الهكسوس الذين احتلوا مصر لفترة قصيرة. علماً أن الفرق بين عصر إبراهيم وإسحاق ويعقوب من جهة، وعصر موسى وهارون من جهة أخرى كان يناهز السبعة قرون. لذا فإن العصر العبرى- المشتق من العبور إلى سيناء- والمرتبط بعهد موسى وهارون من السبط اللاوى لبنى إسرائيل انتهى بغزو الموسويين بقيادة «يشوع بن نون» الأرض المقدسة... لذا فهو عصر انتقالى بين مرحلة موسى وظهور المؤمنين بيهوذا مع بداية عهد القضاة واختيار شاؤول [جالوت] ملكاً... ومن بعده داود وسليمان عليهما السلام (٢٣).

وللتفرقة بين مفهومي [بنى إسرائيل واليهود] بالإمكان مراجعة آيات القرآن الكريم التى ورد فيها هذان المفهومان، خاصة وأن القرآن الكريم يمتاز بالدقة والوضوح اللفظى والمعنوى والدلالة المنسوبة.. فلم ترد تسمية- بنى إسرائيل- إلا بموضعها الصحيح، أى الجماعة التى تنتسب إلى أحد أبناء يعقوب من الأسباط، سواء فى العهود الأولى أو المتأخرة، التى انتهت بسقوط بيت المقدس على يد «تيتوس» الرومانى سنة ٧٠ ميلادية، وتخليصها من العبرانيين. وبعد ذلك، تفرقت بقايا بنى إسرائيل من فرع يعقوب بن إسحاق، أما بعد هذا التاريخ فإن مفهوم [اليهود] يصبح هو السائد، ولذا نجد أن هذه التسمية أى اليهود، هى المتداولة فى آيات القرآن الكريم، فى أحداث شبه الجزيرة العربية عند البعثة الإسلامية، وخاصة فى العهد المدنى، ويكون هذا أكثر وضوحاً عند المقارنة بين سلوك وموقف يهود الجزيرة بأشباههم من بنى إسرائيل القدامى، مما يدل على خصوصية كل مفهوم بمرحلته، وعدم جواز إطلاقه بديلاً عن الآخر لأنه لا يمكن أن يكون مرتبطاً به لا واقعياً ولا نفسياً، على أن أسلوب القرآن الدقيق لا يجاريه بدقته أسلوب مهما سما (٢٤). والآيات التالية توضح بدقة لفظية ومعنوية وتقريرية هذا المفهوم الذى ساده الغموض طويلاً ﴿وقالوا كونوا هوداً أو نصارى تهتدوا. قل بل ملة إبراهيم حنيفا وما كان من المشركين. قولوا آمنا بالله وما أنزل إلينا وما أنزل إلى إبراهيم وإسماعيل وإسحاق ويعقوب والأسباط وما أوتى موسى وعيسى وما أوتى النبيون من ربهم لا نفرق بين أحد منهم ونحن له مسلمون. فإن آمنوا بمثل ما آمنتم به فقد اهتدوا وإن تولوا فإنما هم فى شقاق فسيكفيكهم الله وهو السميع العليم﴾ ، ﴿أم تقولون إن إبراهيم وإسماعيل وإسحاق ويعقوب والأسباط كانوا هودا أو نصارى. قل آأنتم أعلم أم الله. ومن أظلم ممن كتم شهادة عنده من الله وما الله بغافل عما تعملون﴾.

[سورة البقرة الآيات: ١٣٥+١٤٠].

وعقب عودة سيدنا إبراهيم الأخيرة إلى فلسطين، حصلت ثلاثة أمور أذنت له بمغادرتها... إلى الحجاز هى:

أ- بلوغ إسحاق مرحلة الرجولة والقيام بأمر النبوة.

ب- ولادة يعقوب بن إسحاق تصديقاً لبشارة الملائكة بهذه الولادة.

جـ- وفاة زوجته السيدة سارة أم إسحاق، عقب ولادة حفيدها يعقوب.

وهكذا عهد إلى النبي إسحاق إتمام فرع الرسالة الحنيفية، ومن بعده ليعقوب، والتى استمرت عبر يوسف وموسى ويحيى وزكريا، وانتهت فى هذا الفرع من آل عمران بمجيء السيد المسيح بن مريم- عليهما السلام- والذى حاربه اليهود أشد الحروب... وأكبر الظن أن إبراهيم صحب معه فى زيارته الأخيرة هذه لفلسطين، ابنه إسماعيل، حيث التقى بأخيه إسحاق وبابن أخيه الوليد يعقوب... وشارك إسماعيل أباه بمراسم دفن السيدة سارة [٢٥].

عودة إبراهيم الخليل إلي الحجاز

بعد عودة إبراهيم الخليل إلى الحجاز توفيت هاجر أم إسماعيل فدفنت فى مكة وهكذا شيع سيدنا إبراهيم زوجته سارة فى فلسطين وزوجته هاجر فى مكة... ليبقى متفرغاً لشؤون البيت العتيق الذى بناه مع ابنه إسماعيل حتى آخر يوم فى حياته [٢٦].

وقد أشاع البعض أمر زواج إبراهيم الخليل من إحدى السيدات والمدعوة [قطورة]، ولكن الأرجح أنه ما إن عاد إلى مكة بصحبة إسماعيل.. وشيع زوجته هاجر، ثم اطمأن على شؤون البيت العتيق، وعهد بوصيته للنبي إسماعيل، حتى توفى إبراهيم الخليل فى مكة ودفن إلى جوار زوجته هاجر [٢٧] على عكس الروايات التى تدّعي خلاف ذلك.

ولقد قام إسماعيل بدفنه دون إسحاق وابنه يعقوب اللذين كانا فى فلسطين آنذاك، ولم يلتقيا بعد ذلك، وهنا صدق قول الله فيه: ﴿واذكر فى الكتاب إسماعيل. إنه كان صادق الوعد وكان رسولاً نبيا. وكان يأمر أهله بالصلاة والزكاة. وكان عند ربه مرضيا﴾ [سورة مريم، الآيتان ٥٤، ٥٥].

وهكذا أصبحت مكة من أرض الحجاز المقام الأخير للحفاظ على خلود [الحنيفية التوحيدية الإبراهيمية] التى ولدت فى العراق، لتحفظها رمال الصحراء العربية فى شبه الجزيرة من التلوث والعجمة... وهكذا أيضاً انبعثت الحذيفية من جديد بظهور الإسلام على يد النبى العربى محمد بن عبدالله (صلى الله عليه وسلم)، فى القرن السابع الميلادى... فكانت مكة أول بيت لعبادة الله وتوحيده، قال تعالى: ﴿إن أول بيت وضع للناس للذى ببكة مباركاً وهدى للعالمين. فيه آيات بينات مقام إبراهيم. ومن دخله كان آمناً. ولله على الناس حج البيت من استطاع إليه سبيلا. ومن كفر فإن الله غنى عن العالمين﴾ [سورة آل عمران، ٩٦، ٩٧].

وتأكيداً لهذا المعنى ولهذه الحقيقة التاريخية، جاء فى الحديث الشريف: «إن أبا طالب سأل النبى محمد- صلى الله عليه وسلم- يا ابن أخى بم بعثت؟ فأجابه الرسول الكريم: بعثت بدين أبينا إبراهيم» [٢٨].

ويأتى قوله تعالى إشارة إلى هذا المنهج الواحد بين إبراهيم الخليل وخاتم المرسلين: ﴿إن إبراهيم كان أمة قانتاً لله حنيفاً ولم يك من المشركين.

شاكراً لأنعمه اجتباه وهداه إلى صراط مستقيم. وآتيناه فى الدنيا حسنة. وإنه فى الآخرة لمن الصالحين. ثم أوحينا إليك أن اتبع ملة إبراهيم حنيفاً وما كان من المشركين﴾ [سورة النحل، الآيات ١٢٠-١٢٣].

قدوم إبراهيم الخليل إلي القدس وفلسطين في نصوص التوراة

أما التوراة فتحكى قصة إبراهيم الخليل فى القسم الأخير من الإصحاح الحادى عشر من سفر التكوين. فإبراهيم فى هذا السفر خرج من (أور) الكلدانيين فى جنوبى العراق، واسم أبيه (تارح). وتارح من أولاد (سام) أحد أبناء نوح الثلاثة، سام وحام ويافث. وهؤلاء هم الذين نجوا فى الفلك مع أبيهم وعائلته والحيوانات معه يوم وقع الطوفان فأغرق الأرض ومن عليها (تكوين ٧-٦) ويرجح أن الطوفان حدث فى سنة ٣٢٦٥ ق.م.

وتستطرد رواية التوراة فتقول: وأخذ تارح إبراهيم (ابرام) ابنه،ولوطاً ابن ابنه، وساراى (سارة) امرأة إبراهيم، فخرجوا معاً من اورالكلدانيين ليذهبوا إلى أرض كنعان. وكانت أيام تارح مئتين وخمس سنين، ومات تارح فى حاران. (تكوين ١١/ ٣٠).

وحاران هذه حران (الرها) التى تقع شمالى سوريا، وتعرف بهذا الاسم إلى اليوم. وتنقل إبراهيم مع أهله وجماعته ومواشيه يطلب لها الرزق والمرعى فى سوريا، ثم انتقل إلى أرض كنعان (فلسطين). ومر إبراهيم أثناء ترحاله بالمنطقة الوسطى من فلسطين ونزل فى (شكيم)- وهى بلاطة المجاورة لنابلس الآن- وكان الكنعانيون يومئذ قد مضى على وجودهم فى البلاد ما ينيف على ألف سنة؛ إذا نظرنا إلى موجتهم الكبرى، وأكثر من ذلك بآلاف السنين، إذا نظرنا إلى موجات الهجرة السابقة. وفى التوراة نفسها أن إبراهيم «اجتاز فى الأرض إلى مكان شكيم وكان الكنعانيون حينئذ فى الأرض» (تكوين ١٢-٧).

- ومن نابلس انتقل إبراهيم إلى جهات رام الله والقدس، وتستمر الرواية إلى القول بأنه مر بالخليل أيضاً ثم ببئر السبع التى استقر حولها زمناً. ثم ارتحل إلى مصر هو وعائلته على أثر قحط أصاب البلاد. وكانت سارةامرأة إبراهيم فى رواية التوراة «جميلة جداً»فحملت إلى قصر فرعون مصر آنذاك، فتنازل له إبراهيم عنها، ذاكراً أنها أخته لا زوجته، وأجزل فرعون العطاء لإبراهيم- بسبب سارة، وصار له غنم وبقر وحمير وعبيد وإماء وأتن وجمال» (تكوين ١٢-٦).

وتقول الرواية أن فرعون أصيب بمرض عجيب بسبب وجود سارة عنده، فقال لإبراهيم: «لماذا لم تخبرنى أنها امرأتك»؟،وأعاد له زوجته، وأمر بالخروج من البلاد مع امرأته وسائر أمواله. فخرج وامرأته وجمع محدود من الناس، وحمل معه جميع ما يملك، واصطحب معه جاريته «هاجر» وفى رواية، انها ابنة الفرعون، أو إحدى بنات الأمراء. وعاد إبراهيم، بعد غيبة قصيرة إلى أرض كنعان، فمر بجوار غزة وتحالف مع أميرها «أبى مالك». وتستطر د رواية التوراة

فتقول: إن أبا مالك هذا، طمع أيضاً بسارة، فبقيت عنده مدة من الزمن، ثم ردها لإبراهيم، بعد أن «أخذ أبومالك غنماً وبقراً وعبيداً وإماءاً، وأعطاها لإبراهيم»! (سفر التكوين ٢٠-١٤)، كما أعطى أخا سارة (ألفاً من الفضة، ثم تجول إبراهيم في جنوبي فلسطين، بين بئر السبع والخليل، ثم صعد إلى القدس (أورشليم) اليبوسية. ولما ضاقت الأرض بإبراهيم، وابن أخيه (لوط)، لجدبها وقلة زرعها، أو، بحسب رواية التوراة، لأنهما لم يقدرا على السكن معاً؛ بسبب أن الأرض ضاقت بأملاكهما، أو لأن رعاتهما اختصموا فاقتسما مراعي البلاد، فهبط لوط إلى جنوب البحر الميت، وبقي إبراهيم في جبال القدس والخليل [٢٩].

وتستطرد رواية التوراة بأن إبراهيم ظل بلا أولاد، لأن سارة كانت عاقراً. فدخل إبراهيم بجاريته هاجر المصرية «بإذن من سارة» فولدت له إسماعيل، وثارت الغيرة بين سارة وهاجر فأخذت هذه تحرضه على سارة، لأنها عقيم، وتزري بها متفاخرة بأنها (أي هاجر) أميرة وأنها ليست عقيماً مثلها. فحملت سارة إبراهيم على إبعاد إسماعيل وأمه. وبحسب نص التوراة قطع الرب عهداً مع إبراهيم، فاختتن وغير اسمه من إبرام إلى إبراهيم، كما غير اسم ساراي إلى سارة (أي أميرة)، كما أراد الرب أن لا تبقى عقيماً، فحملت وولدت إسحاق وكان ذلك بعد ثلاث عشرة سنة من مولد إسماعيل واختتانه.

ومع ذكر إرادة الرب هذه بأن لا تبقى سارة عقيماً، تورد التوراة رواية حمل سارة وسط قصة عن زيارة قام بها ثلاثة رجال لإبراهيم «عند بلوطات ممرا»، فسألوا عن سارة فقال لهم إبراهيم «ها هي في الخيمة». فقال أحدهم لإبراهيم «إني راجع إليك نحو زمان الحياة ويكون لسارة امرأتك ابن. وكانت سارة سامعة في باب الخيمة... فضحكت.. في باطنها»، (تكوين ١٨/٩-١٢).

وتقول التوراة: «وكان إبراهيم ابن مائة سنة حين ولد له إسحاق ابنه... ورأت سارة أن ابن هاجر المصرية الذي ولدته لإبراهيم يمزح، فقالت لإبراهيم اطرد هذه الجارية وابنها، لأن ابن هذه الجارية لا يرث مع ابني إسحاق.. فقال الرب لإبراهيم.. ابن الجارية أيضاً سأجعله أمة لأنه نسلك». (تكوين ٢١/٥-١٣).

وتوفيت سارة؛ فتزوج إبراهيم بامرأتين من بني كنعان. ثم توفي وقد نصت التوراة على أنه عاش ١٧٥ سنة، ودفن في مغارة المكفيلة بجوار مدينة الخليل، في أرض كان إبراهيم نفسه قد اشتراها من رجل حثي (تكوين ٢٥-٢٩).

ومن هنا نرى أن إقامة إبراهيم في البلاد لم تكن طويلة، لتكسبه أي حق في بلاد معمورة، وبخاصة إزاء «غربته» في البلاد، كما تعبر عنها التوراة، وإزاء حقوق أهل البلاد المقيمين فيها.

والإسلام يعتبر إبراهيم أبا الأنبياء، وأنه دعا إلى وحدانية الله كالوحدانية الإسلامية، أما التوراة فيبدو منها وكأن إله إبراهيم إله خاص به وبقومه وحدهم»، وإن كانت بعض التفاسير المسيحية تنسب له التوحيد. والقرآن يعتبره «حنيفاً مسلماً» [٣٠].

والتوراة، عند عرضها للحوادث التاريخية، لم تحدد التسلسل الزمني، ولم تنسّق الحوادث بحسب أزمانها وأدوارها، وذلك لكي يلتبس الأمر على

القارىء فيعجز عن تحديد مراحل الأحداث التاريخيةوتتبع زمن كل منها.
والأرجح أن مدوّني التوراة تعمدوا ذلك، لترك المجال مفتوحاً لإرجاع تاريخهم، وهم من بقايا بيت يهوذا، إلى أزمنة قديمة لم تكن لهم أية صلة بها، فخلطوا بين أدوار تفصل بينها عدة قرون، إذ ربطوا أحداثاً تعود إلى عصور متباعدة وعدوها عصراً واحداً. من ذلك مثلاً، أنهم ذكروا فى توراتهم أن إبراهيم الخليل (ع) ذهب إلى أبى مالك ملك الفلستينيين فى «جرار» وتغرّب فى أرضهم، ومثل ذلك ورد عن ابنه إسحاق وصلته بأبى مالك المذكور، هذا فى حين أن الدراسات المبنية على الاكتشافات الآثارية الأخيرة تشير على وجه التأكيد إلى أن عهد إبراهيم الخليل كان يقع فى القرن التاسع عشر قبل الميلاد بحسب أوثق وأحدث تقديرات العلماء لعهده، بينما يرجع عصر الفلستينيين الذين سميت أرض فلسطين باسمهم إلى القرن الثانى عشر قبل الميلاد، وهذا ما يجعل فاصلاً بين عهد إبراهيم الخليل وعهد الفلستينيين يمتد حوالى سبعة قرون من الزمن؛ وبذلك تكون مدونات التوراة قد ربطت بين العصرين، وعدّتهما عصراً واحداً. ومثل ذلك فعلت بربط إبراهيم الخليل بعصر اليهود، على الرغم من وجود فاصل يفصل بين العصرين يمتد أكثر من ألف عام من الزمن. وكذلك تتحدث التوراةعن اور الكلدانيين فى عهد إبراهيم الخليل فى القرن التاسع عشر قبل الميلاد، فى حين أن الكلدانيين لم يظهروا إلا بعد سقوط نينوى فى سنة ٦١٢ ق.م، أى بعد ألف وثلاثمائة عام.

ويلاحظ أن أكثر الكتاب العرب، بل وحتى جميعهم، يقلدون التوراة بإهمال التمييز بين عصر وآخر عندما يبحثون فى تاريخ فلسطين القديم، فيأخذون بأسلوب التوراة فى عرض الحوادث التاريخية [٣١].

وحول محاولة ربط التوراة بين عصرى إبراهيم وموسي، هناك بعض نقاط، نود أن نقف عندها:

١- إن محاولة الربط، تقوم على أساس أن هناك امتداداً تاريخياً بين هذين العصرين، واللذين تبلغ فترة انقطاعهما عن بعضهما بعضاً، زهاء ستة قرون،وذلك من منظوري، قومى- عرقى، وروحى- دينى.

أ. المنظور الأول: إن الربط العرقى أكثر من مشكوك فيه، لأن إبراهيم أوصى عبده والقائم على بيته أن يأخذ لابنه زوجة من أرضه وعشيرته. وزوجة إسحاق، آرامية، من (فدان آرام). وكان إسحاق ابن أربعين سنة لما اتخذ لنفسه زوجة [رفقة بنت بتوئيل الآرامى]، أخت «لابان» الآرامى، من (فدان آرام). [التكوين، ٢٥ : ٣٠]. والآراميون عرب نزحوا من الجزيرة العربية إلى منطقة الهلال الخصيب.

وذهب بعض الباحثين التاريخيين، ومنهم يهود، إلى أن موسى كان حاكماً، أو كاهناً، مصرياً، كما روى المؤرخ اليهودى الشهير (فلافيوس يوسيفوس)، الذى عاش فى القرن الأول الميلادى، وهذا ما ذهب إليه الفيلسوف اليهودى (فيلسون السكندرى) (٣٠ ق.م- ٤٠م).

كما أن الرباط القومى الذى يقوم، أول ما يقوم، على اللغة والأرض، فمنفي أيضاً، إذ أن إبراهيم

كان يتكلم الآرامية، بينما تكلم موسى وأتباعه المصرية القديمة، منذ عهد يوسف (٣٢).

ب. المنظور الثاني: إن موسى، خرج على تعاليم إبراهيم الدينية، حسب التوراة (٣٣).
والمعروف أن ديانة إبراهيم كانت ديانة توحيدية، وديانة موسى هى ديانة توحيدية خالصة أيضاً، ولكنها ديانة (أخناتون)، فرعون مصر، وهو الدين الذى يدعو إلى عبادة الإله الواحد، إله جميع المخلوقات، عن طريق نشر الإخاء العالمى بين الإنسان وأخيه الإنسان، وهو غير دين اليهود الذى يدعو إلى عبادة الإله (يهوه) الخاص بهم، وقد نسبته كتب التوراة فى وقت لاحق إلى موسى زوراً. ولعل فكرة التوحيد الخالص؛ دخلت مصر عن طريق هجرة يعقوب وأولاده إلى مصر، قبل أخناتون بعدة قرون، وبذلك، تكون الديانة التى دعا إليها موسى، هى ديانة إبراهيم الخليل نفسها، ولم تكن خروجاً عليها كما تزعم التوراة.

لقد اضطر موسى وأتباعه، تحت ضغط الوثنيين واضطهادهم لهم، بعد موت أخناتون، إلى الهرب من مصر والتوجه إلى أرض كنعان (فلسطين)، ولا سيما القدس، لإيجاد مأوى لهم فيها، وكان ذلك فى القرن الثالث عشر قبل الميلاد.
إن هؤلاء هم «قوم موسى» كما ورد اسمهم هكذا فى القرآن الكريم، و(القوم) هم جماعة من الناس دون تحديد جنسيتهم، وهم بطبيعة الحال، كانوا يتكلمون اللغة المصرية، وبها نقل النبي موسى عليه السلام الشريعة والوصايا العشر التى كتبت بالهيروغليفية، بعد أن تعلمها فى بلاط فرعون.

إن شريعة موسى هذه لم يعثر على أى أثر لها، وقد أخذ الموسويون بلغة كنعان (فلسطين) وثقافتها وتقاليدها، ومارسوا حتى ديانتها الوثنية، فى أكثر فترات وجودهم بين الكنعانيين، سكان فلسطين الأصليين، وانحرفوا عن ديانة موسى وشريعته. إن هؤلاء هم الذين صاروا يعرفون فيما بعد بـ(اليهود) (٣٤).
ويذكر اليهود فى كتبهم التى يعلمونها للنشء الجديد، أو التى ينشرونها بين الناس عن تاريخهم، (إن الشعب اليهودى نزح إلى فلسطين من بلاد الرافدين، فى حدود الألف الرابعة قبل الميلاد، بقيادة إبراهيم الخليل، ولم يكن عددهم آنذاك يتجاوز الأربعة آلاف شخص) (٣٥).
إن هذه التلقينات والمفاهيم، تدرّس اليوم فى الجامعات والكليات الأوروبية والأميركية، دون أن يردّ أحد عليها، ذلك لأن الأساتذة الذين يضعون كتب التاريخ القديم، أو يقومون بتدريسه هم على الأكثر من اليهود، أو من المسيحيين المتعصبين للتوراة والصهيونية. وقد قبل حتى بعض العرب بهذا الهراء، وصاروا يرددون الادعاءات اليهودية دون تمحيص، أو دون أن يقفوا لحظة ليفكروا ويسألوا أنفسهم، أين كان اليهود فى عصر إبراهيم الخليل، [الذى جاء إلى القدس بلاد كنعان عام ١٩٠٠ ق.م]. وكيف تم التوصل إلى إحصاء عددهم؟ فى حين أن اليهود لم يظهروا إلى عالم الوجود إلا فى عهد موسى النبى (ع) [المولود عام ١٥٣٧ ق.م]، أى بعد ٢٧٠٠ سنة (٣٦) ثم، لا بد من التوضيح أن إبراهيم الخليل، ظهر فى القرن التاسع عشر قبل الميلاد، أى بعد سنة ٤٠٠٠ ق.م بـ٢١٠٠ سنة،

كما حدد العلماء لعصر إبراهيم الخليل، فى ضوء أحدث الاكتشافات الآثارية (٣٧).

لقد حسم القرآن الكريم انعدام الصلة بين اليهود وإبراهيم الخليل، قال تعالى ﴿يا أهل الكتاب لم تحاجون فى إبراهيم وما أنزلت التوراة والإنجيل إلا من بعده. أفلا تعقلون﴾. ﴿ما كان إبراهيم يهودياً ولا نصرانياً ولكن كان حنيفاً مسلما وما كان من المشركين﴾ [سورة آل عمران: الآيتان ٦٦ و٦٨].

ولهذه الآية الشريفة معنيان: الأول هو أن إبراهيم ما كان على دين (يهوه)– إله اليهود والثانى هو أن دور إبراهيم الخليل، غير دور اليهود، ولا يتصل بدورهم الأخير (٣٨).

أين اليهود من عصر إبراهيم الخليل؟ ...

درج أكثر الكتاب المتأثرين بالتوراة على ربط تاريخ اليهود بإبراهيم الخليل وقد أخذ عنهم الكتاب العرب هذه الادعاءات المخالفة للواقع التاريخى دون تمحيص. ومن الأقوال التى تناقلها الكتاب والمؤرخون من الأفرنج والعرب أن جماعة من اليهود هاجروا مع إبراهيم الخليل من العراق إلى فلسطين، بل راحوا إلى أبعد من ذلك فاعتبروا إبراهيم الخليل (عبرياً) بمعنى يهودياً نتيجة الخلط بين كلمة العبرى القديمة واليهود. ومن أغرب ما قيل فى ذلك هو تعيين عدد اليهود الذين رافقوا إبراهيم الخليل فى رحلته من العراق. وقد اعتبروا اليهود على هذا الأساس يعودون إلى المكان الذى نشأ فيه إبراهيم الخليل وهو أرض العراق. ومن هؤلاء الأستاذ أحمد زكى البدوى الذى يقول ما نصه بالحرف الواحد: «رحل إبراهيم متزعماً الإسرائيليين (اليهود) إلى فلسطين» (٣٩). وقد نقلت نشرة أصدرتها وزارة الثقافة والإعلام العراقية عن فلسطين من أرشيفها في طبعتها الثانية ما يشير إلى أن «إبراهيم وأهله هاجروا من مدينة اور فى العراق سنة ١٨٠٦ قبل الميلاد، وكان عدد اليهود الذين رافقوه فى هذه الهجرة قليلاً... وقد انتهت هذه الهجرة عام ١٦٥٦ ق.م. وقد ذكر السيد إميل الغورى الخطأ ذاته (٤١). والواقع أن الكتاب العرب قد استندوا فى نقل مثل هذه الادعاءات إلى المصادر الأجنبية، وهى مصادر يهودية فى معظمها، دون أن ينتبهوا إلى التسلسل الزمنى للحوادث التاريخية. وقد سبقت الإشارة إلى أن مدوّني التوراة تعمدوا إهمال التسلسل الزمنى؛ وذلك لإفساح المجال أمامهم لإرجاع تاريخ اليهود إلى أزمنة سابقة لوجودهم، ومنها عصر إبراهيم الخليل. ففي كتاب سولوف «كيف نما الشعب اليهودى» (٤٢) مثلاً نجد ما يفيد أن اليهود نزحوا إلى فلسطين من بلاد الرافدين فى حدود الألف الرابعة قبل الميلاد بقيادة إبراهيم الخليل ولم يكن عددهم آنذاك يتجاوز أربعة آلاف شخص. وهذا هراء فى هراء، ليس له أي نصيب من الصحة، ولا أيّ سند من واقع التاريخ، ولكن لم يزل عدد غير قليل من الكتاب العرب من يأخذ بهذا التزييف. وكتاب «سولوف» المذكور يدّرس الآن فى أميركا، فى المدارس اليهودية وغير اليهودية، باعتباره يمثل تاريخ اليهود، ولم يتصد أحد من المؤرخين والباحثين لتفنيد هذه الادعاءات

دراسات

الوهمية، ولنا أن نسأل أين دعاية العرب من هذه الادعاءات المزيفة؟.. هل رد أحد عليها؟.. هل أدخل العرب في مدارسهم منهجاً لتوضيح حقيقة تاريخ فلسطين القديم؟

ومن حقنا، ومن حق كل باحث أن يسأل: كيف يمكن أن يكون إبراهيم الخليل يهودياً وقد عاش قبل أن يعرف التاريخ جماعة يسمّون أنفسهم يهوداً بحوالي ألف وثلاثمائة عام؟... ثم أين الشعب اليهودي في سنة ٤٠٠٠ قبل الميلاد، لا سيما وأن تسمية يهود لم تظهر إلى عالم الوجود إلا بعد ٢٣٠٠ عام من هذا التاريخ؟ كما أن إبراهيم الخليل نفسه لم يظهر إلا بعد أكثر من ألفي سنة من التاريخ نفسه. ولنا أن نسأل أيضاً: كيف جاء اليهود إلى العراق وكيف اتصلوا بإبراهيم الخليل، في حين أنه لم يكن لهم أي وجود بعد؟... وكيف يتزعم إبراهيم الخليل في رحلته إلى فلسطين قبل أن يكون قد خلق يهوذا، الذي جاءت تسمية يهود منه، أو يكون خلق يعقوب (إسرائيل) ؟!..

نعم، إن العراق حوى يهوداً، ولكن حواهم كأسرى في زمن نبوخذ نصر، وكان ذلك بعد إبراهيم الخليل بأكثر من ألف وثلاثمائة عام. ولم يكن لهم أي وجود في العراق لا من بعيد ولا من قريب في عهد إبراهيم الخليل لأنهم لم يكونوا قد ظهروا للوجود بعد [٤٣].

ويميل بعض الباحثين إلى الاعتقاد أن اليهود تعمدوا نشر قصص التوراة والتلمود بين العرب لأسباب سياسية ودينية، وأنها في حقيقة الأمر دسيسة لفقها اليهود للعرب تزلفاً إليهم واحتيالاً على كسب عطفهم وتوثيق عرى المودة والألفة بينهم. يقول «ولفنسون»: «إن هذه الطريقة هي من سنن اليهود المألوفة، إذ لوحظ عليهم كثيراً أنهم متى رأوا المصلحة في التودد إلى قوم، قالوا لهم أنتم اخواننا ونحن وأنتم صنوان... وظلوا منذ ذلك العهد إلى ظهور الإسلام وهم يبذلون جهدهم في تطعيم العرب عقيدة كونهم وإياهم ذرية أب واحد حتى نجحت فيهم هذه الأكذوبة» [٤٤].

هجرة إبراهيم الخليل من العراق وهجرة جماعة موسى من مصر

لقد اعتاد أكثر الكتاب والمؤرخين ومنهم الباحثون العرب، أن يعتبروا هجرة إبراهيم الخليل من العراق وهجرة جماعة موسى من مصر إلى بلاد كنعان (فلسطين)، وكأنهما هجرتين لقوم واحد أو جماعة واحدة، فقالوا «هجرة العبرانيين» بمعنى هجرة اليهود الأولى، أي هجرة إبراهيم الخليل، وهجرتهم الثانية، أي خروج جماعة موسى من مصر. وشتان ما بينهما، إذ لا توجد أية علاقة بين الهجرتين، فهجرة إبراهيم الخليل من مسقط رأسه العراق، وقعت في القرن التاسع عشر قبل الميلاد، أي قبل ظهور جماعة موسى بسبعة قرون، وكانت لهجرته هذه أسبابها وأهدافها السامية، فقد اضطر إبراهيم بسبب دعوته إلى عقيدة التوحيد وتبشيره بها بين مواطنيه الوثنيين إلى مغادرة العراق تحت ضغط السكان ورجال الدين؛ في ظروف مشابهة لظروف النبي محمد عليه الصلاة والسلام عند هجرته من مكة المكرمة إلى المدينة المنورة (يثرب). أما الهجرة

الثانية، هجرة جماعة موسى من مصر إلى فلسطين والمعروفة بالخروج، فقد حدثت فى القرن الثالث عشر قبل الميلاد، وتنسب التوراة إلى موسى زوراً أن الإله «يهوه» إله اليهود أمره بأن يحتل فلسطين «الأرض الموعودة»، بعد إبادة سكانها، شيوخاً ونساءاً وأطفالاً، ليحل اليهود محلهم (٤٥).

وكما أن الكتاب صاروا يخلطون بين هجرة إبراهيم الخليل من العراق وهجرة جماعة موسى من مصر، كذلك صاروا يربطون بداية تاريخ اليهود بهجرة إبراهيم الخليل من أرض العراق، وهذا لا يتفق والحقائق التاريخية، لأن تسمية يهود ظهرت بعد وجود مملكة يهوذا التى اشتق منها اسم «يهود» (٤٦) لذلك فإن بداية تاريخهم لا يمكن أن تحدد بغير زمن الخروج، حين ظهر أتباع موسى على مسرح الأحداث فى القرن الثالث عشر قبل الميلاد، وفضلاً عن ذلك، فإننا لو استعرضنا تسلسل الأحداث التاريخية الواقعية لتوصلنا إلى أن إبراهيم الخليل لم يرتبط بأية صلة باليهود، لا من حيث العصر، ولا من حيث المبدأ والعقيدة، ولا من حيث اللغة والقومية، فقد عاش إبراهيم الخليل فى بيئة واسعة النطاق تشمل جميع بلاد الشرق الأدنى التى كانت تتسم بالقومية العربية الارتباطه بعالمه الواسع الذى كان يضم الجزيرة العربية وطن آبائه الأصلى، ومعها العراق وسوريا وفلسطين ومصر. لذلك يجب على الباحثين والمؤرخين تمسكاً بأمانة البحث وأسلوب المنطق، ومراعاة للتسلسل التاريخى، ألا يخلطوا بين دور إبراهيم الخليل ودور اليهود لأنّ الدورين تفصل بينهما سبعة قرون من الزمن (٤٧).

ويلاحظ أنه ما يزال هناك بعض أساتذة التاريخ عندنا يأخذون بالنظرية القائلة بأن تاريخ اليهود يبدأ بسفر إبراهيم الخليل من أرض العراق، فقد أفاد الأستاذ الدكتور محمد رشيد الفيل، صاحب الدراسات الجغرافية والتاريخية بأن «تاريخ اليهود يبدأ بسفر إبراهيم من أرض الكلدانيين غرباً إلى أرض كنعان» (٤٨). وهذا مأخوذ طبعاً من الكتابات الكثيرة التى أخذت بهذا المفهوم الخاطيء الشائع عن قصد أو غير قصد.

ومن هذه الكتابات ما قرأناه للكاتب السياسى الألمانى المعروف، الدكتور «غروبا». انه يطلق على إبراهيم الخليل فيما كتبه عنه أنه ملك اليهود! (٤٩). ومن الواضح هنا أن الدكتور «غروبا» متأثر بالتوراة كبقية المسيحيين، ولذلك راح يربط عصر إبراهيم الخليل بزمن اليهود من غير ملاحظة للتسلسل الزمنى (٥٠).

أما الكتاب العرب فقد قلّد بعضهم الكتاب الأجانب فى ربط وجود اليهود واليهودية بعهد إبراهيم الخليل حتى فى عناوين مؤلفاتهم، فقد اتخذ رياض بارودى مثلاً عنواناً لكتابه (اليهودية العالمية منذ زمن إبراهيم إلى وقتنا الحاضر)، فمن حق الباحث أن يسأل المؤلف: أين كانت اليهودية فى زمن إبراهيم الخليل، وهل كانت هناك يهودية فى عهده...؟ (٥١).

يجيب على هذا السؤال الأستاذ عباس محمود العقاد، فى كتابه الموسوم (أبو الأنبياء)، يقول ما ملخصه:

(... وقد كان إبراهيم زعيم قبيلة بادية، مضطلعاً فى شؤون الجزيرة وأحوال العرب وزعمائهم وعاداتهم، فلا يمكن أن يقال عنه أنه «إسرائيلى»

لأن كلمة «إسرائيل» أوّل ما استعملت، أطلقت على «يعقوب» حفيد إبراهيم، ولا يمكن أن يقال عنه أنه يهودى...) (٥٢) [لأن اليهودية ترجع إلى التسمية التى أطلقت على بقايا جماعة «يهوذا» الذين أسرهم الملك العظيم «نبوخذ نصر الثانى» وساقهم إلى بابل، فى القرن السادس قبل الميلاد. وقد سموا كذلك نسبة إلى مملكة يهوذا المنقرضة، سنة ٥٨٦ ق.م].

ويخلص العقاد إلى القول: (فإذا فتشنا عن نسبة لإبراهيم، لم نجد أصدق من النسبة العربية، كما كانت العربية يومئذ بين جزيرة العرب وبقاع الهلال الخصيب).

أما صلة سيدنا إبراهيم بالآراميين، فهى صلة غير مباشرة، وأبرز ما فى هذه الصلة هو زواج ابنه (إسحاق) من ابنة (بتوئيل بن ناحور) الآرامى (٥٣) ومنها جاء يعقوب بن إسحاق بن إبراهيم المسمى بـ«إسرائيل»؛ ولأن اليهود يعدون [الأم] هى أصل النسبة، لذا عدوا «يعقوب» آرامياً، وأخذ التعميم صفته عندهم، فاعتبروا إبراهيم وإسحاق من الآراميين.. وهذه مغالطات بعيدة عن الواقع التاريخى (٥٤).

المؤرخون الأفرنج وقصة إبراهيم الخليل

فى التعليق العام على حياة إبراهيم، يقول المؤرخ «ثور دارسون» فى دائرة المعارف البريطانية: (من المتعذر تكوين صورة واضحة عن حياة إبراهيم أو عن تفاصيل هذه الحياة... فقد تحدرت إلينا قصص التوراة عن إبراهيم من روايات شفوية ذات صبغة شعرية حماسية. وقد تناقلت الأجيال المتعاقبة هذه القصص، وأخضعتها لحاجاتها القبلية وأغراضها الاجتماعية الخاصة. والأرجح أن تكون بعض القصص قد رويت لدعم رابطة النسب بين القبائل. فضلاً عن أن ما يروى عن إبراهيم الخليل متشابك بقصص إسحاق ويعقوب، فى صورة بسيطة، تجمع الروايات كلها فى قصة واحدة متكاملة، وتختفى خلف هذه البساطة ولا شك، صورة معقدة جداً عن أصول العبرانيين، قبل عهد موسى (٥٥).

ومع ذلك، فإن «ثور دارسون»، لا يشايع الذين يعتقدون أن قصة إبراهيم الخليل أسطورة خرافية، وهى طبقة «العبرانيين» الذين تزعم التوراة أن إبراهيم الخليل كان منها. (سفر التكوين ١٤-١٣).

وفى كتابه (الإنجيل كتاريخ): «The Bible As History» يتحدث «فيرنر كيلر» «Keller, Werner» الذى استند فى كتابه المذكور على أحدث الاكتشافات الآثارية وأوثقها، عن إبراهيم الخليل واليهود وتاريخهم، فيقول: (.. وظل إبراهيم يتنقل حوالى القدس، حتى شاء أن يستقر فى أواخر أيامه فى قرية «ما مر» القريبة من «حبرون» التى سماها العرب بعد ذلك باسمه، أى «الخليل».. حيث شيّد المذبح، وقد تملك هنا- زى فى الخليل- أول قطعة أرض من الحثيين فى الضريح نفسه) (٥٦).

الخلاصة

١- إن المدونات التاريخية القديمة، أظهرت أن

هجرة إبراهيم الخليل إلى فلسطين وزيارته للقدس، كانت حقيقة واقعية لا مجال للشك فيها، وأن فلسطين تعد أرض غربة بالنسبة لإبراهيم.

٢- أما زمن هجرة إبراهيم من العراق إلى بلاد كنعان، فقد قدّره الخبراء الآثاريون بنحو عام ١٩٠٠ ق.م. ورجح البعض الآخر أن الهجرة وقعت فى نحو عام ١٨٥٠ ق.م.

٣- كان إبراهيم الخليل شخصية عظيمة، وزعيماً سياسياً وروحياً، يدعو إلى دين التوحيد، وكان (حنيفاً مسلماً)، أى داعياً لهجر عبادة الأصنام.

٤- يعد إبراهيم الخليل من العرب الأقحاح، لاتصال نسبه بالقبائل العربية فى جزيرة العرب، وليست له أية صلة بعهد موسى. ويفصل بينهما ستة قرون.

٥- كان إبراهيم الخليل رسولاً عربياً، يحمل لواء العروبة بين بلاد وادى الرافدين وفلسطين وبلاد وادى النيل، رسول توحيد وسلام ومحبة، قبل أن يعرف العالم وجود قوم موسى بسبعمائة سنة، وما محاولة اليهود ربط نسبهم بنسب إبراهيم الخليل إلا محاولة خائبة لا تصمد أمام الحقائق العلمية الثابتة.

أما الغاية الأساسية التى توخاها كتبة التوراة من وراء ربطهم اليهود بعصر إبراهيم الخليل. وتأكيدها على ذلك مراراً، فى سفر التكوين؛ فهى: إرجاع تاريخ بقايا «بيت يهوذا»، وعزوا نسبهم إلى إبراهيم الخليل مباشرة، واعتباره كنبى عظيم، رئيسهم الأعلى، قبل أن يظهروا إلى عالم الوجود! وهذا مايفسر لنا كيفية شيوع التقليد الذى تؤكده الكتابات اليهودية، قديماً وحديثاً، إن إبراهيم الخليل غادر العراق، ومعه اليهود، وجاء إلى فلسطين وزار القدس، فى حين أن اليهود ظهروا بعد عهد موسى، أى بعد إبراهيم الخليل بأكثر من ألف سنة. وقد قبلت الأجيال ذلك الزعم، والبهتان، من غير تمحيص. وقد يقول قائل بأننا نفتئت على اليهود عندما نخرجهم من سلالة إبراهيم الخليل، بيد أن فصل الخطاب يتضح لنا فى قوله تعالى: ﴿أم تقولون أن إبراهيم وإسماعيل وإسحاق ويقعوب والأسباط كانوا هوداً أو نصارى. قل أأنتم أعلم أم الله. ومن أظلم ممن كتم شهادة عنده من الله. وما الله بغافل عما تعملون﴾، [سورة البقرة، الآية ١٤٠]. ■

الهوامش

(١) حدث الطوفان قبل الهجرة النبوية الشريفة بـ(٣٩٧٤) عام، وإن سام بن نوح ولد عام ٤٠٧٢ ق.هـ- ٣٣٢٨ ق.م.

(٢) المسعودى: (التنبيه والإشراف)، طبعة مصر، ١٩٣٨، ص ١٧١.

(٣) د. أحمد سوسة: (مفصل العرب واليهود فى التاريخ)، الطبعة الخامسة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨١، ص ٥٠٦-٥٠٩.

(٤) سدوم: هى المنطقة التى كان يسكنها لوط ابن أخ إبراهيم الخليل، عندما افترقا. والمرجح أن «سدوم» كانت تقع شرقى بحر الملح (البحر الميت)، فى المنطقة التى صارت تعرف بأرض «مؤاب وعمون».
ينظر د. أحمد سوسة: مرجع سبق ذكره، ص ٨٤٠.

(٥) عمورة: إحدى مدن دائرة الأردن فى عمق السديم [غور البحر الميت]. اختارها لوط هى و«سدوم» مسكناً، لأن الأرض المحيطة بها، كانت خصبة، أرض سقى.
ينظر المرجع نفسه، ص ٨٥٨.

(٦) د. أحمد سوسة، مرجع سبق ذكره، ص ٥١٣.

(٧) المرجع نفسه، ص ٥١٦.

(٨) عبدالرحمن أبوعرفة: (القدس... تشكيل جديد للمعرفة)، سلسلة دراسات- ٢٦، صامد، عمان، الأردن، ص ١٥.

(٩) حسن النجفى: (معجم المصطلحات والأعلام فى العراق القديم)، دار واسط، طبع الدار العربية، بغداد ١٩٨١، ص ٦٢.

(١٠) حسن النجفى: مرجع سبق ذكره، ص ٦٢.

الملف

الثقافة الروسية والمتغيرات العصرية انهيار أم تحـــول

د . أشرف الصباغ *

أولاً : الشارع الثقافي الروسي بعد عشر سنوات من التحلل

علم الاستعراب الروسي في خبر كان

وسوق الإعلانات التهمت ما تبقى من الثقافة

منذ ١٠ سنوات بالضبط- فى شتاء ١٩٩١- وبجرة قلم» تلاشت امبراطورية «الاتحاد السوفييتى» الضخمة من على وجه الأرض. كانت هذه الامبراطورية مكونة من ١٥ جمهورية بلغ عدد سكانها فى نهاية الثمانينيات من القرن العشرين حوالى ٣٠٠ مليون نسمة. تفرقت السبل بكل جمهورية وبقيت روسيا السوفييتية التى تحولت إلى «روسيا الاتحادية» بـ«جرة قلم» أيضاً، ليصبح عدد سكانها ما يقرب من ١٤٠ مليون نسمة. وبعيداً عن السياسة وأسباب الانهيار أو التحولات، دخل الشارع الثقافى الروسى مجموعة هامة من المنعطفات أدت إلى نتائج «مدهشة» فى الشارع الثقافى الروسى على مستوى الطباعة والنشر والقراءة، والترجمة من وإلى الروسية، وصناعة الإعلان أيضاً.

بلوغ الذروة

فى النصف الثانى من الثمانينيات وخلال السنوات الأربع التى أطلق فيها ميخائيل جورباتشوف مصطلحاته السياسية «العلانية» و«إعادة البناء» وصلت الحالة الثقافية بجميع عناصرها (الطباعة والنشر والقراءة والترجمة.. إلخ) إلى أعلى معدلاتها فى تاريخ الاتحاد السوفييتى. ولم يكن ذلك نتيجة لحالة ثقافية كمية أونوعية، وإنما كان نتيجة لانعطافة هامة تصدرها مصطلح «الأدب السرى» و«المطبوعات السرية» وتمثلت فى الطلب المنقطع النظير على الصحف والمجلات التى تضمنت مواد سياسية وفنية مثيرة للرأى العام من ناحية، ومن ناحية أخرى بدأت المطابع ودور النشر فى إعادة طباعة الأعمال القديمة التى كانت ممنوعة لبعض الكتاب مثل ميخائيل بولجاكوف وألكسندر سولجينيتسن وبوريس باسترناك وأوسيب مندلشتام وسيرجى يسنن وفلاديمير مايكوفسكى وأنا أخماتوفا ومارينا تسفتايفا، وكانت مؤلفات

* باحث أكاديمي عربي مقيم بموسكو

جوركى وشولوخوف وسيمونوف وحمزاتوف وإيتمانوف لا تزال فى الأسواق. بل ووصلت مطبوعات أكاديمية العلوم الروسية فى نهاية الثمانينيات إلى ما يزيد عن ٢٥٠٠ عنوان فى السنة. وكانت الترجمة من الروسية إلى جميع لغات العالم فى أعلى مستوياتها، حيث كانت تتم فى الاتحاد السوفييتى بحوالى ١٤٠ لغة، ناهيك عن الترجمة إلى الروسية وإلى لغات القوميات السوفييتية الأخرى والتى كانت تجرى على نفس المستوى.

بداية الهبوط الحاد

مع حلول عام ١٩٩٢ هبط معدل إصدارات أكاديمية العلوم الروسية إلى ٦٠٠-٨٠٠ عنوان فى السنة. وارتفعت أسعار الكتب بشكل خيالى رغم قلة المطبوعات، فى هذا الإطار كتبت إحدى المحللات الروسيات بوكالة أنباء «ريانوفستى» أولجا سوبوليفسكايا منذ فترة وجيزة تقول: «خلال العشر سنوات الماضية أقفرت أرفف مخازن بيع الكتب، إذ أن الأزمة الاقتصادية أرغمت الدولة على تجاهل دعم إصدار الكتب. وأصبح الروس يقرأون بشكل أقل، إذ انكبت عليهم كتلة من المشاكل وأصبح شراء الكتب مسألة تتعدى إمكانيات العديد منهم. وطغت القصص البوليسية المحلية والأجنبية. فالناس فى عجلتهم للابتعاد عن الواقع الصعب اتجهوا بكل سرور نحو الواقع الخيالى، ودخلت إلى الموضة القصص الغرامية المستوردة ذات النهايات الجميلة والأبطال المحظوظين والجميلين الذين يجسدون الأحلام الأبدية المليئة بالحب والرخاء».

فى هذا الإطار وبعد أن كان الشعب السوفييتى رقم (١) فى العالم من حيث القراءة، نظراً لأن نسبة الأمية وصلت فيه إلى الصفر، أصبح كل روسى من ٣ لا يقرأ الكتب على الإطلاق، ووصل عدد القراء الروس إلى ٣٢٪، بينما كشفت الإحصائيات عن أن ٣٩٪ من الأميركيين يقرأون بشكل شبه ثابت. وخلال الفترة من ١٩٩٠ إلى ١٩٩٨ هبط عدد المكتبات فى روسيا بمقدار ١٠٤٠٠ مكتبة والمكتبات بالنسبة للروس هى شريان الحياة الثقافية. فهم لم يتعودوا على شراء الكتب رغم أسعارها الرخيصة فى السابق، ولكنهم كانوا يفضلون الجلوس فى المكتبات أو الاستعارة فى المقام الأول. بعد ذلك تأتى عملية اشراء فى حالة الربة فى إنشاء مكتبة خاصة. بل وهبط معدل إصدار الكتب خلال السنوات العشر الأخيرة إلى ٤ مرات، والصحف إلى ٣٫٦ مرة. وفى عام ٢٠٠٠ كشفت احصائية رسمية عن هبوط إنتاج كتب الأطفال بنسبة ٢٪، ولم يصدر منها إلا ٣٠٥ عنوان فقط فى ٢٠٠ ألف نسخة، وهو ما أثار الرأى العام الروسى بشكل لم يحدث خلال السنوات العشر الماضية. فالطفل فى الحقبة السوفييتية كان دوماً على رأس القائمة: الكتب، المجلات، لعب الأطفال، الملابس، الحدائق الخاصة، الملاهى الخاصة، المسارح ودور السينما المجانية، المواصلات المجانية.. إلخ.

كارثة دور النشر والترجمة

فى البداية توقفت دور النشر. وبعد إجراء بعض التعديلات بإغلاق بعضها أو تحويل البعض

الآخر إلى بوتيكات ومحلات أحذية وملابس داخلية، جاءالدور على دار «رادوجا» لتتلاشى تماماً من الوجود، وتتحول دار «التقدم» إلى محل محترم من ٣ طوابق: الأول لبيع آلات وأدوات التصوير اليابانية، الثانى لبيع الخضراوات والمعلبات العربية والهندية، الثالث لبيع الملابس من كل صنف وجنس. بذلك تلاشت ليس فقط الكتب الأجنبية المترجمة إلى الروسية، بل وأيضاً الروسية المترجمة إلى اللغات الأخرى. وكان على رأس القائمة الترجمات إلى العربية. وما يوجد الآن من كتب فى الأسواق هو البقية الباقية من الزمن الماضى. وفجأة ظهر جيش من المتقاعدين الجدد: المترجمين سواء من العرب أو الروس، وتبعه ظهور جيش آخر وهو جيش المستعربين وباحثى علم الاستشراق.

الآن توقفت حركة الترجمة من العربية إلى الروسية. وأصبح جيش المترجمين الروس يعيش على النشرات الإعلامية التى تكلفه بها السفارات العربية ومكاتبها الإعلاميةوالثقافية، وهى نشرات متواضعة ليس لها أية علاقة بالثقافة بمعناها الواسع والعميق، مجرد معلومات عن كل دولة عربية كما يراها أصحابها، وكما يحلمون بأن يراها الآخرون: سياحة، إنجازات حديثة فى استخدام الكمبيوتر والملاهى والمطاعم، طهى ومأكولات شعبية، فواكه وخضراوات، عظمة العرب فى القرن الرابع الهجرى. العلاقات العربية– الروسية فى أبهى صورها وأحلاها مثل «السمنة على العسل»، فضل الحضارة العربية الإسلامية فى صدر الإسلام على أوروبا والعالم كله.. إلخ.

أما باحثو علم الاستشراق الروس فهم لا يزالون غارقين فى الأندلس والحضارة العباسية، والطرق الصوفية، والإسلام السياسى المرتبط بالشعارات السياسية أكثر من ارتباطه بظروف وعوامل أكثر علمية وموضوعية، والترويج لإمكانية ظهور أمة إسلامية من المغرب إلى أندونيسيا وماليزيا والصين، ومن ألبانيا والبوسنة والهرسك إلى اليمن ونيجيريا وجنوب أفريقيا.

لقد أدى انهيار حركة الطباعة والنشر والترجمة فى روسيا، وبالذات فيما يخص اللغة العربية، إلى حالة من التردى وسوء الفهم والترويج لمجموعة من الأفكار الخطيرة دفعت بكلا الجيشين (المترجمين من الجانبين، والمستشرقين الروس) إلى النقيض. البعض من الجيش الأول جلس فى بيته وسلم أمره إلى الله. والبعض الآخر يتسول «طلبيات» من السفارات العربية لإصدار نشرات ومجلات تافهة تكرس لمرجعيات مزيفة وقديمة مثل العالم، ولا أحد يعرف ماذا يحدث فى العالم العربى من تطورات فى المجالات الأدبية والثقافية: شعر، قصة، رواية، نقد. والبعض من الجيش الثانى يعمل بنظام «المقاولات»، ولديه القدرة على تأليف كتاب فى ليلة واحدة وحسب الطلب: فمراجع صدر الإسلام موجودة، والكتب القديمة عن القرن الرابع الهجرى متوفرة: السنة، الشيعة، المعتزلة، المتصوفة، القرامطة، الحشاشين. والبعض الآخر من هذا الجيش أصبح متخصصاً فى إقامة المؤتمرات واللقاءات بين الباحثين العرب والروس والموضوع واحد «العلاقات العربية– الروسية» أو «العالم الإسلامى وروسيا» أو «العلاقات العربية الإسلامية– الروسية

فى ظل العولمة، لنكتشف فى النهاية أن الباحثين الروس فى علم الاستشراق لا يعرفون عن العالم العربى (فى العشرين سنة الخيرة) إلا ما ينشر فى الصحف اليومية أو ما تنشره الصحف الروسية عن الدول العربية مأخوذاً عن وكالات الأنباء والمصادر الغربية.

صناعة الإعلان في روسيا

خلال ١٠ سنوات تغير وجه روسيا وجوهرها. صارت أفضل وأجمل من وجهة نظر البعض. بينما يراها البعض الآخر قبيحة ومشوهة ومنحرفة. الطريف أن الاختلاف فى وجهات النظر يرتكز إلى سبب واحد، وهذا هو سر ذلك التناقض الظاهرى الذى يقابلنا دوماً فى التحليلات السياسية عن مواقف روسيا الدولية، والأحداث الجارية فيها، والتحولات السريعة التى جعلت من موسكو طوال ١٠ سنوات أحد أهم مراكز الحدث فى العالم.

روسيا الجديدة- الاتحادية- ليست إطلاقاً روسيا السوفييتية، ولن تكون. والسبب بسيط جداً.. لأن روسيا السوفييتية لم تكن أبداً روسيا الاتحادية. وبالتالى على من يحبها (أو كان يحبها) أن يرحمها قبل من لا يحبها (أو من كان لا يحبها). والحب هنا ليس كما فى أفلام عبدالحليم حافظ ولبنى عبدالعزيز أو زبيدة ثروت، وإنما الحب بمعناه الواسع والعميق الذى ينسحب على جميع جوانب الحياة وما تتمخض عنه من أفكار وإنجازات وتراكمات مختلفة. لأنها فى النهاية مثل أى دولة أخرى تسير فى منعطفات التاريخ وتغير جلدها وتوجهاتها.

قبل ١٠ سنوات لم يكن هناك فى روسيا السوفييتية صناعة إعلانية على الشكل التى هى عليه الآن، والبعض يرجع عدم وجود هذه الصناعة آنذاك إلى سيطرة قوانين الخطط الاقتصادية فى العصر السوفييتى والتى لم تؤهل لوجود المنافسة بين المنتجين، إضافة إلى أن البضائع ذاتها لم تكن تتميز بالتعددية. ومع ذلك، وبالرغم من الاتفاق الجزئى مع رأى هذا البعض، إلا أن روسيا السوفييتية كانت تمتلك سوقاً للإعلانات، ولكنها كانت بسيطة ومحدودة وتعتمد على تكنولوجيات مختلفة تماماً عما كانت عليه فى الغرب الرأسمالى آنذاك.

ظهرت صناعة الدعاية والإعلان فى روسيا بعد أن بدأت السير على طريق تطور السوق. فبمجرد انهيار الاتحاد السوفييتى بدأت الوكالات الإعلانية والمطبوعات الخاصة والبرامج الدعائية تعمل تدريجياً لتكوين ما يسمى بالسوق الإعلانى. إلا أن طبيعة المجتمع الروسى وطريقة تفكيره جعلت من هذه الصناعة أمراً مختلفاً تماماً عما هى عليه فى الغرب. فهذا المجتمع متطرف للغاية.. يظل وراء أية فكرة إلى حد الانتهاك.. أو الابتذال، ولا يرى فيها إلا وجهاً واحداً.. وعندما يفاجأ بالوجه الآخر يكون التبرير جاهزاً: كنا نريد الأفضل ولكن حدث كما يحدث دائماً، وهى العبارة الأشهر فى روسيا الحديثة، والتى رددها فيكتور تشيرنوميردين رئيس وزراء روسيا الأسبق فى عهد يلتسين، وتحديداً بعد الأزمة المالية التى أصابت روسيا فى أغسطس ١٩٩٨ وكادت المؤسسات المالية الغربية تعلن إفلاس ليس فقط البنوك والمؤسسات الروسية، وإنما روسيا كلها.

النقطة الثانية هى صفة الانطباعية التى تصل إلى درجة مرضية للغاية. فبمجرد أن تحوز على إعجاب الشخصية الروسية يمكنك أن تفعل أى شىء، وترتكب أى شىء، والتبريرات جاهزة. هنا تبدأ الكارثة حينما تجتمع الصفتان: الانطباعية والتطرف.

وبالتالى عندما بدأت مؤسسة «بلاى بوى» و«كوسموبوليتان» نشاطاتها فى روسيا «الجديدة» سيطر على الغرب ذهول عجيب، وخاصة النساء، ومؤسسات تجارة «اللحم الأبيض». فإذا كانت المجلتان السابقتان قد أخذتا مفهوم الإغراء فى العالم الغربى، ففى روسيا اكتسبتا على الفور معنى الجنس العلنى. وهذا غيض من فيض.

بالعودة إلى سوق الدعاية والإعلان نجد أن أصحاب الشركات والعاملين فى هذا المجال بدأوا مشاريعهم بصورة تفوق أى وصف، وعملوا على تذكير المشاهد أو القارىء بهم فى كل فرصة مناسبة أو غير مناسبة، إلى أن وصل الأمر إلى درجة العدوان: فى التليفزيون والراديو والمجلات الصغيرة والكبيرة. ومع أمله بتحقيق الثراء الفاحش أمعن التليفزيون فى الاستخدام السيىء للإعلانات مكثفاً من حصتها على الشاشة الصغيرة على الرغم من أن القانون الخاص بذلك والصادر عام ١٩٩٥ سمح للإعلانات بأن تشغل ما لا يفوق عن ٢٥ ٪ من البث. إلا أن المشاهدين أنفسهم يؤكدون أن الوقت المخصص يفوق ذلك بكثير.

وفى النصف الثانى من التسعينيات اتخذت الإعلانات أشكالاً جديدة ومختلفة لتتلبس الناس مثل «العفاريت!». فهى تهاجم الناس بوقاحة شديدة فى المترو وعلى جوانب الطرقات، وفوق الطرقات أيضاً، وفى المحلات والحدائق العامة. الأدهى والأمر هو تكدسها فى صناديق البريد المنزلية: فعندما تهبط صباحاً لتفتح صندوق بريدك الخاص للحصول على اشتراكات الصحف والمجلات اليومية تفاجأ بكمية هائلة من أوراق الإعلانات التى تغطيها، وعليك إزالة كل ذلك فوراً والقذف به فى أقرب سلة قمامة. ولكنك تفاجأ مرة أخرى بأنهم كانوا قد سبقوك بشكل أو بآخر إلى مكتب البريد أو مبنى الصحيفة نفسها ليدسوا بعض المجلات الإعلانية بين صفحات الصحيفة أو المجلة.

فى عام ٢٠٠٠ أكدت الإحصائيات أن سوق الدعاية والإعلان فى روسيا نمت بمقدار ١٥٠ ٪. وفى عام ٢٠٠١ أكد فلاديمير كيسميريشكين رئيس مجلس الدعاية الروسى أن حجم الأموال الملقاة فى سوق الدعاية والإعلان فى روسيا تقارب مليار و٨٥٠ مليون دولار أميركى. وتنبأ الرجل بأن الشركات الوطنية والأجنبية العاملة فى روسيا سوف تزيد من حجم دعايتها وإعلاناتها فى السوق الروسية وقد تزداد بمضى عامين أو ثلاثة إلى ٤ مليارات دولار. وبالرغم من كل ذلك- وحسب تصريح المسؤول الروسى- فروسيا تحتل حالياً على صعيد حجم سوق الدعاية والإعلان واحدة من آخر المراتب فى أوروبا.

كان من الممكن لهذا الاتساع النسبى فى مجال الدعاية والإعلان فى روسيا أن يتمدد أكثر وأكثر لو كانت الإعلانات حاذقة ومفيدة ومنسقة مع الوضع الاجتماعى والذهنى للمشاهد. إلا أن

محتواها وأشكالها لا تزال بعيدة تماماً حتى عن الشكل المقبول، حيث يجرى الإعلان بشكل أساسى عن المشروبات الغازية والحلويات والألبان وأدوات التجميل وتقنيات الراديو والفيديو ومنتجات النظافة الشخصية، وبضائع أخرى كثيرة لا يمكن لغالبية السكان شراؤها. ناهيك طبعاً عن انعدام الخجل والحياء فى الصحف اليومية نفسها، والتى تعلن يومياً عن الكثير من السخافات التى تعد الناس بحل معضلاتها الشخصية (تقوية الصحة، والأعصاب، والأمور الأخرى)، بل والعالمية أيضاً (من أجل تحسين النسل بدلاً من الاستنساخ، وهو ما يرتبط بالجنس مباشرة). كل ذلك يحدث بالإعلان عن مئات الأصناف من الأدوية التى يمكنها ضمان الصحة وممارسة كل شيء حتى الممات.

وبالرغم من أن ٦٦ ٪ من المشاهدين الروس يؤكدون أنهم لا يحبون الإعلانات، إلا أن علماء النفس يؤكدون أيضاً أنه بإمكانها تغيير ليس فقط أذواق الشباب، بل وأيضاً طريقة تفكيرهم ونظرتهم إلى الحياة، نظراً لأن ضحاياها فى غاية الكثرة ومعظمهم من الشباب والمراهقين والأطفال.

الأطرف فى الموضوع أن أصحاب المؤسسات الإعلامية والإعلانية فى غاية الانزعاج من المثقفين الروس «المتخلفين» و«الجهلة» على حد رأى أحد أصحاب واحدة من تلك المؤسسات. ففى لقاء تليفزيونى طويل معه، كشف الرجل فى استنكار عن دهشته الشديدة بشأن احتجاجات «الإنتلجنسيا» الروسية ضد مؤسسات الإعلان، وتساءل: ماذا يريد هؤلاء؟! الناس من كل الأعمار ترحب بالإعلانات، بل ويحفظها الكبار قبل الصغار؟ أليس هذا دليل على الإقبال والرواج؟ على أولئك الذين يهاجموننا أن يلتفتوا إلى خيبتهم ويروجوا للقصص والروايات والأشعار التافهة التى يكتبونها ولا يوزعون منها إلا ٥ أو ١٠ نسخ.. هه! وبعد ذلك يتصوروا أنّهم قد صاروا كتّاباً وشعراء، ويحق لهم انتقادنا!! ■

ثانياً : بين الناتو وأوروبا

روسيا الجديدة ما لها وما عليها

لا يزال الوقت مبكراً لوضع خريطة عامة تكشف عن ملابسات فشل التجربة السوفييتية وانهيار الاتحاد السوفييتى ومجمل تجليات هذا الانهيار الكبير، طوال ١٠ سنوات تم طرح العديد من وجهات النظر فى هذا السقوط المريع الذى غير وجه العالم مع بداية القرن الحادى والعشرين. وبرزت على السطح مجموعة هامة من الأفكار الجديدة/ القديمة التى كانت أبرزها صراع الحضارات» و«نهاية التاريخ»، فى ظل الزعم بانتهاء عصر الأيديولوجيات، وضرورة تصميم نظام عالمى جديد على غرار تركيب الذرة، وهندسة المجتمع العالمى فى شكل المركز والأطراف. كانت هذه بعض من الأفكار الأساسية التى طفت على السطح خلال السنوات العشر التى أعقبت الانهيار الكبير. بيد أن أحداث ١١ سبتمبر فى الولايات المتحدة كانت المعول الذى عجل بكسر الفترة الزمنية، وإدخال مجمل هذه الأفكار حيّز التطبيق العملى، هنا برزت الولايات المتحدة كمركز (نواه) يجب أن تدور حوله أطراف (إلكترونات)، منها ما هو قريب منه، ومنها ما هو بعيد، وفقاً للإمكانيات الاقتصادية والسياسية والجيوبوليتيكية. ولكن أين روسيا، وريثة الامبراطورية السوفييتية، فى هذه المعادلة؟

لا شك أن روسيا الحالية ليست إطلاقاً الاتحاد السوفييتى السابق- فالاتحاد السوفييتى كان دولة ضخمة لها مقوماتها الاقتصادية والسياسية والجيوبوليتيكية، وتوجهاتها فى جميع المجالات، وروسيا الحالية دولة مختلفة تماماً لها توجهات سياسية مختلفة ومقومات تتعامل بها، ويتعامل معها الآخرون على أساسها. وبالتالى لن ينفع البكاء على الحليب المسكوب، أو التعامل مع هذه القضية كخيانة أو نازل من جانب روسيا، أو حتى ضعف سياسى أو اقتصادى. كل ما فى الأمر أن روسيا قد اختارت توجهات جديدة لسياستها الخارجية، وتحاول التكامل مع الغرب الذي تنتمى إليه وفقاً لتصور الكرملين حالياً. بيد أن روسيا «الفيدرالية» تضم شعوباً وقوميات وديانات عديدة تجعل من الصعب عليها التوجه الأحادى نحو الشرق أو الغرب. وهذه المعادلة بالذات هى ما يمكنه أن يفسد أى محاولات للتكامل الأحادى سواء مع الشرق أو الغرب. ومع ذلك فروسيا لا تزال «تتأرجح» بين الجانبين. بعد ١١ سبتمبر انحازت روسيا تماماً إلى الولايات المتحدة فى حربها على ما يسمى بـ«الإرهاب». واتفقت تماماً مع أن هذا «الإرهاب» فى القرن الحادى والعشرين هو شبيه أصيل بالفاشية فى منتصف القرن العشرين، والتى أجبرت الولايات المتحدة وأوروبا على التحالف مع الاتحاد السوفييتى. وهذا ما يحدث الآن تقريباً، ومن

الواضح أن ما يحدث الآن مجرد بدايات تحضيرية لشيء ما أكبر وأكثر اتساعاً، ويهم دول العالم كلها سواء كانت صغيرة أو كبيرة. وفى هذه الحالة يمكن رصد بعض التجليات لعلاقة روسيا بما يحدث فى ظل توازن القوى، وعلاقتها بحلف الناتو والاتحاد الأوروبى، وبعض القضايا الأخرى.

القمة الروسية - الأميركية الخامسة والإعلان عن العالم الجديد

أعلن الرئيس الروسى فلاديمير بوتين أنه بالإمكان الكلام اليوم عن «علاقات من نوع جديد بالكامل بين روسيا والولايات المتحدة». واتفق معه الرئيس الأميركى جورج بوش فى أن الولايات المتحدة وروسيا تحملان على عاتقهما مسؤولية بناء عالم جديد فى القرن الحادى والعشرين. على هذه الأرضية أطلع الرئيسان العالم على نتائج مباحاثت القمة الروسية- الأميركية التى أطلقت عليها جميع وسائل الإعلام العالمية اسم «القمة التاريخية». واتفق الرئيسان على أن ذلك يتعلق بمواضيع الأمن والحد من الترسانات الاستراتيجية ومشاركة الدولتين فى بناء العالم الآمن الجديد وبنوعية علاقات الثقة بين البلدين.

تقليص الترسانات النووية

وقَّع الرئيسان على معاهدة تقليص الأسلحة الهجومية الاستراتيجية. ووفقاً للبند الأول من المعاهدة ستقلص هذه الأسلحة حتى ٣١ ديسمبر عام ٢٠١٠ إلى حدود ١٧٠٠-٢٠٠٠ رأس نووى. وسوف يشكل كل طرف بنفسه الهيئات وتشكيلة أسلحته الاستراتيجية الهجومية. ومدة سريان المعاهدة حتى عام ٢٠١٢ ومن الممكن أن تمدد أو تستبدل باتفاقية أخرى. كما أن البلدين يمكنهما الانسحاب من المعاهدة مع إبلاغ خطى مسبق بذلك للجانب الآخر قبل ٣ أشهر، كما جاء فى الوثيقة.

فى هذا السياق وعقب انتهاء لقاء بوش- بوتين صرح به النائب الأول لرئيس أركان القوات المسلحة الروسى يورى بالويفسكى حول تقليص القدرات الهجومية الاستراتيجية لروسيا والولايات المتحدة «إن موسكو تترك لنفسها إمكانية تطوير قواتها الاستراتيجية كما تراها فى المستقبل المنظور». مشيراً إلى أن العسكريين الروس سيمكنهم بموجب المعاهدة أن يختاروا بأنفسهم الصيغة المثالية لتقليص أسلحتهم الاستراتيجية. وستكون الفائدة الاقتصادية هنا هى أحد أهم المعايير. وقال بالويفسكى أن إحدى النتائج الهامة للمباحثات أن نص المعاهدة لم يتضمن، بناء على إصرار روسيا، مصطلح «الشحنات القتالية المنصوبة ميدانياً». ووضح بالويفسكى أن الولايات المتحدة كانت من قبل تصر على ألا يضم «السقف» الذى على موسكو وواشنطن أن تقلصا أسلحتهما الهجومية الاستراتيجية حتى حدود لا تتجاوزه «الشحنات القتالية المنصوبة ميدانياً» وحدها، أى الموجودة فى حالة الاستعداد. فـ«سقف» الـ١٧٠٠-٢٢٠٠ شحنة قتالية الذى تنص عليه المعاهدة يخص جميع

الشحنات القتالية الموجودة ضمن أسلحة جيشي البلدين. وأفاد بالويفسكي بأن موسكو وواشنطن «خاضتا نقاشات حامية» حول مبدأ «الشحنات القتالية المنصوبة ميدانياً» إياه إبان مفاوضاتهما. وقال أن توقيع المعاهدة «ساعد على التفاهم على مبدأ التدمير النووي الأكيد». وأوضح أن هذا يعني أنه بإمكان روسيا نظرياً أن تدمر الولايات المتحدة عشر مرات إذا كان بإمكان الولايات المتحدة أن تدمر روسيا مائة مرة بما لديها من احتياطيات سلاح نووي، «وهذا هو عملياً بمثابة اعتراف من جانب الولايات المتحدة وروسيا بعدم جدوى الإبقاء على احتياطيات هائلة من الأسلحة النووية».

التعاون الاقتصادي والشراكة الاستراتيجية

كما وقع الرئيسان على مجموعة من البيانات المشتركة حول التعاون المناهض للإرهاب، وتطوير العلاقات الاقتصادية الثنائية، والحوار الثنائي في مجال الطاقة، والاتصالات بين المجتمعين الروسي والأميركي، وكذلك بيان حول الشرق الأوسط، ودعا الرئيسان في بيان التعاون المناهض للإرهاب إلى منع تقديم مأوى للإرهابيين وتدمير شبكتهم المالية والتنظيمية والإعلامية وتقديمهم للمحاكمة. وأكد الجانبان على أن المبادرات في مكافحة الإرهاب «يجب أن تنفذ في مجرى سيادة القانون واحترام حقوق الإنسان العامة». أما البيان حول الحوار في مجال الطاقة فقد أعرب فيه رئيسا البلدين عن نيتهما لتطوير التعاون في هذا المجال وتخفيف التوتر في أسواق الطاقة العالمية. ومن المقرر أيضاً المساعدة على تشجيع الاستثمارات لتطوير تحديث قطاع الوقود والطاقة الروسي، وتوسيع وصول موارد الطاقة الروسية إلى الأسواق العالمية.

وتضمن الإعلان المشترك حول العلاقات الاستراتيجية الجديدة الذي وقع عليه الرئيسان أن روسيا والولايات المتحدة ستعملان كشريكين وصديقين في مواجهة التحديات الجديدة للقرن الحادي والعشرين، وأن الدولتين أصبحتا حليفتين في الكفاح العالمي ضد الإرهاب الدولي. وأشار الإعلان إلى أن موسكو وواشنطن ستواصلان دعم جهود الشعب الأفغاني لتحويل أفغانستان إلى دولة مستقرة وخالية من النزاعات الداخلية، وتعيش مع جيرانها بسلام، إلى جانب الاعتراف بوجود مصلحة عامة للبلدين في تسهيل الاستقرار وتعزيز السيادة الوطنية وسلامة أراضي كل دول منطقة وسط آسيا وجنوب القوقاز.

وستتعاون روسيا والولايات المتحدة على تسوية النزاعات الإقليمية، وبشكل خاص في أبخازيا وقرة باخ، بالإضافة إلى مشكلة بريدنيستروفي في مولدافيا.

وأشار الرئيسان إلى أن روسيا وأعضاء الناتو يتصرفون في أغلب الأحيان كحلفاء في الكفاح ضد الإرهاب، وعدم الاستقرار الإقليمي والتهديدات المعاصرة الأخرى. في هذا الصدد رحبا بالتأسيس لمجلس منظمة (الناتو- روسيا) الجديد خلال قمة منظمة الحلف في روما، وسيتم في هذا المجلس تشكيل مواقف مشتركة، واتخاذ

قرارات مشتركة وتحمل التبعات المتساوية- بشكل منفرد ومعاً- لإنجازها.

الشرق الأوسط والعراق

أعلنت روسيا والولايات المتحدة أنهما ستواصلان حوارهما البناء حول مشكلة العراق، وترحبان باستمرار المناقشات الثنائية التى مهدت الطريق لتبنى قائمة مراجعة السلع بمجلس الأمن الدولى. وانطلاقاً من كونهما راعيين لعملية السلام فى الشرق الأوسط، فسوف تواصلان ممارسة الجهود المشتركة، بما فى ذلك ضمن إطار اللجنة «الرباعية»، فى محاولة لحل أزمة الشرق الأوسط الحالية، واستئناف المفاوضات وتسهيل التسوية المستندة إلى المفاوضات.

تعتقد روسيا والولايات المتحدة، كما ورد فى البيان، بوجود «فرصة للابتعاد عن الحالة الراهنة غير المقبولة للإرهاب والعنف ومن أجل استئناف المفاوضات المباشرة بين الإسرائيليين والفلسطينيين، كما أعلن الرئيسان فلاديمير بوتين وجورج بوش. وتعهد الرئيسان ببذل أقصى الجهود لحل النزاع من خلال المفاوضات بين إسرائيل وفلسطين، وضرورة أن يصبح ذلك جزءاً من التسوية الشاملة للنزاع العربى- الإسرائيلى المستند على قرارات مجلس الأمن الدولى رقم ٢٤٢ و٣٣٨، ومبادىء مدريد، ومبدأ الأرض مقابل السلام. وأعاد الرئيسان الروسى والأميركى التأكيد على إدانتهما الصريحة لكل الأعمال الإرهابية، واعتبرا أن أى شكل من أشكال العنف عبر الوسائل غير المقبولة لتحقيق الأهداف السياسية إرهاباً. وفى نفس الوقت الذى اعترفا فيه بالحق الشرعى لإسرائيل فى مكافحة الإرهاب، قاما بدعوة الإسرائيليين والفلسطينيين الأخذ بعين الاعتبار نتائج أية أعمال قد يقومون بها وأن يعود الطرفان إلى حوار سياسى جدى. وأعربت روسيا عن أملها فى مواصلة بعض البوادر الإيجابية مثل الحل السلمى للمواجهات فى رام الله وبيت لحم، والانسحاب الإسرائيلى الأخير من المناطق الفلسطينية، وتصديق جامعة الدول العربية على مبادرة المملكة العربية السعودية.

ووعدت روسيا والولايات المتحدة أيضاً بأنهما ستلتزمان بتقديم المساعدات الإنسانية والاقتصادية للفلسطينيين التى هم بحاجة ماسة إليها الآن «نحن نستعد أيضاً للمساعدة فى إعادة بناء المؤسسات الفلسطينية، من ضمن ذلك مؤسسات السلطة الوطنية الفلسطينية، بهدف وضع أساس للدولة الفلسطينية المستقبلية جديرة بالشعب الفلسطينى لكى يكون قادراً على العيش بسلام وحسن جوار مع إسرائيل».

المسألة الإيرانية

خلال لقاء القمة قال الرئيس الأميركى جورج بوش أن المشكلة الإيرانية تسبب إزعاجاً شديداً للولايات المتحدة، وهو مقتنع بأن لدى روسيا نفس الشعور. وقال أن «أسلحة الدمار الشامل خطر على روسيا والولايات المتحدة على حد سواء». وأعرب عن أمله بأن «تستمر روسيا والولايات المتحدة فى العمل معاً على حل هذه المشكلة».

ورداً على ذلك أعلن الرئيس الروسى فلاديمير بوتين بأن تعاون روسيا مع إيران ليس من النوع الذى يمكن أن يقوّض عملية عدم انتشار أسلحة الدمار الشامل. وأكد بأن التعاون يتركز بشكل خاص على مشاكل الطاقة. وذكّر بأن الولايات المتحدة تنفذ التزامات ببناء محطة طاقة نووية فى كوريا الشمالية مشابهة لتلك التى يشيدها الاختصاصيون الروس فى إيران. وأشار إلى ضرورة التفكير فى أنه إلى جانب إيران توجد بعض الدول الأخرى التى تقوم بتجميع أسلحة الدمار الشامل. وروسيا قلقة أيضاً من برنامج الصواريخ فى تايوان.

فى هذا الصدد رأى النائب الأول لرئيس أركان القوات المسلحة الروسية يورى بالويفسكى أنه لا توجد أى تهديد عسكرى من جانب إيران لا إلى روسيا ولا إلى الولايات المتحدة. هذا ما صرح به بالويفسكى مشيراً إلى أن وزارة الدفاع الروسية تعلم أن إيران تصمم أسلحة صاروخية، غير أن هذه الصواريخ «ليست بصواريخ بالستية عابرة القارات ولا يزيد مدى تحليقها عن ٥ آلاف كيلومتر». وقال إن الصواريخ الإيرانية لا تهدد روسيا، كما أنها لا تهدد أراضى الولايات المتحدة .ولا يرى يالويفسكى أن تهديداً كهذا قائم على المدى القريب. وأعاد نائب رئيس الأركان إلى الذاكرة أن بين روسيا وإيران اتصالات اقتصادية وعسكرية تقنية واسعة، غير أن روسيا لا تتعاون مع هذا البلد على تطوير الصواريخ والتقنيات النووية».

بداية طريق طويل مليء بالخلافات

عقب إنهاء الرئيسين الروسى فلاديمير بوتين والأميركى جورج بوش توقيع مجموعة الاتفاقيات والبيانات بدأ السياسيون والخبراء الروس تعليقاتهم على نتائج لقاء القمة. ورأى العديدون منهم أن زيارة الرئيس الأميركى جورج بوش إلى روسيا والتوقيع على معاهدة تقليص الأسلحة الهجومية الاستراتيجية كانت إحدى النتائج الهامة لمثل هذا اللقاء «التاريخى الذى فتح الطريق إلى شراكة حقيقية بين روسيا والولايات المتحدة كما كان عليه الحال فى نهاية الحرب العالمية الثانية». وكانت هذه القمة بالذات مدعوة لتشكل حدثاً يرسم حدوداً للتصاميم الجديدة للاستقرار الاستراتيجى فى الظروف المعاصرة، وهو ما نجحت فيه بدرجات متفاوتة. إن هذه الوثيقة «هى أحد الخيارات الأفضل لروسيا». وهذه هى «المرة الأولى خلال السنوات العشر الأخيرة تتوصل فيها روسيا إلى وثيقة ذات طابع قانونى دولى فى هذا المجال سيصدق عليها برلمانيو الدولتين». ويعتقد الجانب الروسى بأن المعاهدة مدعوة لأن تساهم فى رفع مستوى الأمن الدولى «حول تمسك الدولتين بمسيرة نزع الأسلحة النووية وتوطيد أنظمة عدم انتشار أسلحة الدمار الشامل»، وأن المعاهدة ستتمتع بالقوة وستصدق وفقاً لدستورى الدولتين. كما ينص أحد بنود المعاهدة على أن «كل طرف سيحدد بنفسه الهيئات وتشكيلة أسلحته الاستراتيجية الهجومية». ووفقاً للمعاهدة فإن عدد الرؤوس النووية لا يجب

أن يزيد حتى ٣١ ديسمبر عام ٢٠١٢ عن ١٧٠٠-٢٠٠٠ رأس نووى. والمعروف أن الولايات المتحدة سوف تقدم مساعدات لروسيا فى حدود ١٠ مليارات دولار خلال السنوات العشر القادمة للتلخص من ترسانتها النووية. بيد أن الكرملين لا يرى أن أهمية هذه الوثيقة مطلقة، وإنما هى مجرد «نقطة انطلاق فى عمل كبير مرسوم لفترة طويلة من أجل تشكيل نظام الاستقرار الاستراتيجى الشامل». ومع ذلك يعتقد الخبراء الروس أن هذه القمة لم تتمكن من حل جميع المسائل المرتبطة بالأسلحة الاستراتيجية الهجومية والدفاع المضاد، وخاصة ما يرتبط بعملية «تدمير أو إعادة تجهيز الرؤوس النووية التى تنزع من الخدمة وضمان العمق الواقعى للتقليص الحقيقى».

وكان الجانب الآخر الأهم فى لقاء موسكو هو التعاون التجارى- الاقتصادى بين روسيا والولايات المتحدة، وخاصة فى قطاعات الاستثمار والتكنولوجيا. وهذا الجانب تحديداً هو ما ركز عليه الطرف الروسى بهدف إعطاء العلاقات الاقتصادية بين الدولتين طابع الشراكة الحقيقية ووضع الولايات المتحدة أمام واقع تحرير العلاقات الاقتصادية من الحواجز الاصطناعية والعوائق. والحديث يدور بشكل خاص هنا حول تعديلات جاكسون- فينك التى أقرت عام ١٩٧٤ والتى تنتقص من حقوق الجانب الروسى فى التعاون التجارى مع الأميركيين، والاعتراف بروسيا كدولة اقتصاد سوق، والقضاء على العوائق من أمام التعاون المثمر فى قطاعات التكنولوجيا العالمية: كالتعاون فى قطاع الطيران والفضاء والمعلوماتية وخلق مصادر جديدة للطاقة.

وكانت محاربة الإرهاب هى إحدى النقاط المفصلية للقاء القمة حيث تم توقيع إعلان منفرد حول الشركة فى محاربة الإرهاب، وضرورة البحث فى وضع ومستقبل التعاون بين روسيا والولايات المتحدة ضد هذه الآفة وغيرها من التحديات المعاصرة، بما فى ذلك مسائل مواجهة تهديدات الإرهاب واستخدام أسلحة الدمار الشامل. إلا أن الجانب الروسى لا يزال يشير إلى مسائل مفصلية دولية وإقليمية ينبغى بحثها فى «إطار الجهود الملحة المتعددة فى مواجهة النشاطات أحادية الجانب وعدم السماح باتهامات غير مثبتة لهذه الدولة أو تلك بدعم الإرهاب».

موسكو تطالب أوروبا بإجابات محددة في لقائهما التاسع

بعد انتهاء القمة الروسية- الأميركية فى ٢٧ مايو ٢٠٠٢، وبعد انتهاء لقاء «روسيا- الناتو» وتوقيع إعلان روما فى ٢٨ مايو، أعلنت موسكو عن رضاها الكامل عن نتائج اللقاءين رغم الاعتراضات الكثيرة من قبل العديد من التيارات السياسية سواء الرسمية أو المعارضة فى روسيا. بعد ذلك بيوم واحد وفى ٢٩ مايو جاء دور القمة التاسعة بين «روسيا- الاتحاد الأوروبى» و التى تعاملت معها موسكو بخوف وصراحة شديدين. فلدى موسكو العديد من الأسباب المقنعة بأن هذه القمة مدعوة لإعطاء دفع ملموس لحوارهما سواء فى المجال السياسى أو فى المجال الاقتصادى،

بالإضافة إلى نضوج المشكلات التى لم تعد تتطلب تصريحات إعلانية عامة وإنما أجوبة محددة. وهذه بالذات مشكلة موسكو ليس فقط فى هذا اللقاء، وإنما أيضاً فى اللقاءين السابقين.
لقد دارت التساؤلات فى المقام الأول حول إجراء عملية تشكيل عقيدة مجال التعاون الاقتصادى الأوروبى المشترك بين روسيا والاتحاد الأوروبى، وحول مجال الطاقة، وحول الاعتراف بروسيا على أنها دولة ذات اقتصاد سوق حر، وحول مسار المفاوضات بشأن انضمام روسيا إلى منظمة التجارة العالمية.
أما الأهم بالنسبة لروسيا، وفقاً لمؤشرات القلق سواء من جانب وزارة الخارجية أو وزارة الدفاع وبالذات قوات حرس الحدود، هو موضوع المناقشة الشاملة لمشكلة استمرار منطقة كالينينجراد بحياته الطبيعية (كالينينجراد منطقة روسية شبه معزولة عن بحر البلطيق) فى ضوء عملية التوسع المرتقب للاتحاد الأوروبى وانضمام كل من بولندا وليتوانيا المحاذيتين لتلك المنطقة إليه.
لقد أعلنت موسكو صراحة عن قلقها إزاء هذه القضية والمشهد الذى ستبدو عليه الآفاق المقبلة لعلاقات كالينينجراد الاقتصادية والإنسانية مع روسيا. والمشكلة الرئيسية فى هذا المجال تتمثل فى اضطرار سكان كالينينغراد لأن يجتازوا فى المستقبل، من أجل أن يزوروا وطنهم الأم وأهلهم وأقاربهم القاطنين فيه، كماً هائلاً من العراقيل البيروقراطية على شكل تأشيرات المرور والسماح بترانزيت الشحنات والحصول على بيانات وأوراق ووثائق جمركية من أنواع مختلفة. أما الأوامر فى ذلك الشأن فسيقوم بإصدارها- على حد وصف المحللين الروس- «معاليه» موظف الاتحاد الأوروبى الذى ربما يوافق على الطلب وربما يرفضه.
لقد بدأت كل من بولونيا وليتوانيا من الآن بالاستناد إلى القواعد العامة المنصوص عليها فى الاتحاد الأوروبى والمثبتة فى بنود اتفاقيات شينجين بشأن تنقل الناس. وفى الوقت نفسه أدلى ممثلو الاتحاد الأوروبى بتصريحات واضحة بأن لكل دولة الحق بمفردها اعتماد القواعد الخاصة بها فى موضوع عبور الحدود. وهو ما يشير إلى أن ممثلى المقر العام للاتحاد الأوروبى فى بروكسل يرون أن هذا الموضوع يتعلق بسيادة كل من بولونيا وليتوانيا، وليس روسيا!
فى هذا السياق رأت موسكو أن ما يجرى عبارة عن دائرة مغلقة لن يتمكن سكان كالينينجراد من تجاوز حدودها إلا بصعوبة بالغة. وبالتالى فهناك خطر من تحول هذه المنطقة الروسية المعزولة على شواطىء بحر البلطيق إلى أرض محجوزة ضمن حدود الاتحاد الأوروبى. وهو ما يثير شكوك موسكو حول نوايا الاتحاد الأوروبى الذى يتحدث مسؤولوه الكبار عن روسيا كـ«شريك وصديق» ويشيرون إلى التطور الدؤوب للعلاقات الثنائية فى كل المجالات فى المطلق ومن ضمنها مكافحة الإرهاب والجريمة المنظمة، بينما الواقع يشير إلى نوايا غير مفهومة على الإطلاق. فعلى سبيل المثال يرى مفوض الاتحاد الأوروبى لشؤون السياسة الخارجية والأمن خافيير سولانا أن «اندماج روسيا الكامل فى البنى السياسية والاقتصادية للاتحاد الأوروبى وتوسيع التعاون

فى مجال حماية الأمن لم يعد مجرد خطط وإنما واقعاً معاشاً». ويصف سولانا روسيا بأنها «جزء لا يتجزأ من المسارت الأوروبية العامة». ومع ذلك فأوروبا متعنتة تماماً مع روسيا فى موضوع كالييننجراد، وهو ما يثير قلق روسيا وأسفها على حد تعبير المتحدث الرسمى بوزارة الخارجية الروسية.

أما التساؤل الآخر الهام فيخص العلاقات التجارية- الاقتصادية التى ترى موسكو ضرورة تطويرها. فحجم التبادل التجارى بين روسيا والاتحاد الأوروبى قد بلغ ٧ر٢ مليار دولار فى عام ٢٠٠١ بزيادة نسبتها ١٧ ٪ بالمقارنة مع عام ٢٠٠٠ الذى سبقه. ويعد الاتحاد الأوروبى شريكاً تجارياً ضخماً لروسيا وتبلغ حصته فى التداول التجارى الخارجى نسبة ٣٥ ٪. وعلى الرغم من أهمية هذه الأرقام، إلا أنّ هناك تساؤلات كثيرة تدور حولها. وهى أسئلة من نوع: لماذا لا يعترف الاتحاد الأوروبى بالاقتصاد الروسى على أنه اقتصاد حر؟ فخسائر الصناعة الروسية فى الأسواق الأوروبية تبلغ بسبب «عدم الاعتراف بموافقتها لمتطلبات السوق» حوالى ٥٥٠-٦٠٠ مليون دولار فى السنة.

الأمر الآخر الذى أثارته روسيا يخص القرار المعادى لها والذى اتخذته المفوضية الأوروبية بشأن الغاز الروسى: «إذا كانت هناك دولة من دول الاتحاد الأوروبى مرتبطة فى مجال الغاز مع دولة غير عضو فى الاتحاد الأوروبى بنسبة تزيد عن ثلث حاجتها فإن لبروكسل الحق فى وضع قيود على تلك التوريدات أو حتى منعها». وروسيا تصدر إلى أوروبا ما يزيد عن ثلث حجم الغاز المستخرج فيها ولكن على ضوء القرارات التى اتخذتها المفوضية الأوروبية يبدو من الصعب الحديث عن حوار متكافىء بين روسيا والاتحاد الأوروبى فى مجال الطاقة. وهو ما يضايق موسكو كثيراً ويحد من حركتها الاقتصادية.

ولذلك فإن توقعات الخبراء الروس أكثر تشاؤماً من زملاذهم الغربيين بشأن صياغة المجال الاقتصادى الموحد بين أوروبا وروسيا بشكل طبيعى كما حدث مع اقتصاد أوروبا الوسطى وأوروبا الشرقية. فهل نجحت القمة التاسعة فى إزالة الشكوك؟ أم كانت مجرد مرحلة اختبار لحسن «سير وسلوك» روسيا مثلما جرى فى لقاء القمة الخامس بين بوش وبوتين؟

وهم الصداقة بين روسيا والناتو

بدأت روسيا بفتح صفحة جديدة من التعامل مع الناتو بافتتاح مكتب تمثيل له فى موسكو. إلا أن العديد من العسكريين الروس رأوا أن الشراكة الحقيقية بين روسيا والناتو هدفاً بعيد المنال. فقد وصل رئيس لجنة الناتو العسكرية الجنرال جفيدو فنتورونى لحضور حفل الافتتاح، وكان قد تم الاتفاق فى وقت سابق على أن يلتقى برئيس أركان القوات المسلحة الروسية الجنرال أناتولى كفاشنين. غير أن الذى حضر حفل الافتتاح من الجانب الروسى والتقى الجنرال فنتورونى هو النائب الأول لرئيس الأركان الجنرال يورى بالويفسكى الذى لم يستطع إخفاء تحفظه على مستقبل العلاقات بين روسياوالناتو معرباً عن

قلقه إزاء توسع الناتو شرقاً ليشمل بعض الدول التى تقع فى شرق أوروبا مشيراً إلى أن ذلك يمثل تهديداً لروسيا فى حالة إذا لم يتقيد الأعضاء الجدد فى الناتو بمعاهدة تحديد الأسلحة التقليدية فى أوروبا، وأتاحوا مرافق البنية العسكرية لدول أخرى لكى تضع الأسلحة النووية فيها. ولكن من المعروف أن هذا ما تريده بعض الدول المجاورة لروسيا والتى كانت ضمن جمهوريات الاتحاد السوفييتى السابق.
واعتبر الجنرال فنتوروني ما وصفه بـ«الصيغةالجديدة لعلاقة الناتو مع روسيا» خطوة إلى الأمام.وسوف تتمثل هذه الخطوة فى لقاءات متواصلة تضم الخبراء العسكريين، والتعاون المشترك فى مكافحة الإرهاب،وحل الأزمات، ومنع انتشار أسلحة الدمار الشامل، وعمليات الإنقاذ فى البحر، والتعاون فى العمليات العسكرية. والتدريب فى بعض المجالات. وسوف تتخذ القرارات فى هذه المسائل بالإجماع وفقاً لما قاله الجنرال. إلا أن الإجماع مطلوب لإقرار خطط محددة وهى غير موجودة فى الوقت الراهن. وفى رأى العديد من الخبراء العسكريين الروس أن الناتو لا يريد تقارباً حقيقياً مع روسيا، ولا تتضمن الوثائق الخاصة بالتعاون بين روسيا والناتو التعاون فى تصنيع وبيع الأسلحة الروسية إلى دول الحلف. ولا تزال فكرة إقامة نظام دفاعى أوروبى غير استراتيجى ضد الصواريخ قيد المناقشة.. ولا يبدى أعضاء الناتو استعداداً لمشاركة روسيا البحث فى تشكيل وحدات عسكرية مشتركة تكون مهمتها القيام بعمليات إنسانية، فى حين أن الناتو كان قد أقدم على تشكيل وحدات عسكرية مشتركة مع دول البلطيق وأوكرانيا وجورجيا وأوزبكستن وكازاخستان.
وعلى ضوء توسع الناتو ليشمل دولاً تقع فى شرق أوروبا، وتطوير علاقاته مع دول أخرى فى الساحة السوفييتية السابقة، تبدو علاقته مع روسيا للعديد من العسكريين الروس مجرد وهم. وجاء إعلان أوكرانيا عن رغبتها فى الانضمام إلى الحلف بمثابة دليل على أن توسع الناتو سيغير الوضع السياسى والجغرافى لشرق أوروبا، وربما وسط آسيا أيضاً، حيث تعتبر أوزبكستان خفراً أمامياً للناتو فى جنوب رابطة الدول المستقلة.
وكانت أوزبكستان وأوكرانيا وجمهوريات سوفييتية سابقة أخرى قد أنشأت منظمة التعاون الخاصة بها. وتتخذ الدول الأعضاء فى هذه المنطقة التى يدعمها الناتو مواقف مناوئة لروسيا فى العديد من المجالات، وهكذا يتضح أن هناك توجها ما لعزل روسيا. والمفارقة هو أن ذلك يظهر فى الوقت الذى تولد فيه علاقة جديدة بين الناتووروسيا. وهذا سيناريو يطرحه الجزء المحافظ من العسكريين الروس. وعلى الرغم من رفضهم لتلك التطورات، إلا أنهم لا يستطيعون قطع الطريق عليها.

دور روسيا في «التسوية السلمية»

بعد عشر سنوات كاملة من غياب الدور الروسى فى الشرق الأوسط تحاول السياسة الخارجية الروسية فى الأشهر الأخيرة العودة إلى المنطقة. برز ذلك من خلال عرض النظرية الروسية فى مجال السياسة الخارجية التى صادق عليها

الرئيس الروسى فلاديمير بوتين، ومن خلال إعلان وزير الخارجية إيجور ريفانوف بأن بلاده تسعى إلى تحقيق الاستقرار فى الشرق الأوسط باعتبارها أحد راعيى مسيرة التسوية فى المنطقة. واعتبر إيفانوف أن استعادة روسيا لمواقفها فى الشرق الأوسط وفى المنطقة العربية بالذات إحدى المهام الأساسية فى قائمة أولويات السياسة الخارجية الروسية. من هنا تحديداً تتجه نوايا موسكو الجدية إلى اتباع سياسة المشاركة النشطة فى تطبيع الوضع الشائك بالمنطقة.

آفاق الدور الروسي

تنبهت موسكو أخيراً إلى أهمية وجودها فى الشرق الأوسط وعادت قضية الشرق الأوسط لتحتل مكانة هامة فى قائمة أولويات السياسة الخارجية الروسية باعتبارها أحد الأبواب الرئيسية التى يمكن أن تعيد موسكو إلى المنطقة بعد أن دمرت سياسات الإصلاحيين الروس الجدد الذين سيطروا على مقاليد السلطة فى الكرملين طوال عشر سنوات العديد من العلاقات بين موسكو والبلدان العربية. وبالرغم من أن روسيا تعتبر أحد راعيي السلام فى التسوية السياسية بالشرق الأوسط إلا أن الكرملين يدرك أن تأثيره على مسيرة التسوية السلمية يكاد يكون معدوماً. كما أن تحرك الدبلوماسية الروسية بين الحين والآخر فى إطار دفع مسيرة التسوية السلمية لا يستهدف أساساً إلا استخدام هذا المدخل للعودة إلى المنطقة كبداية لتحقيق مصالحها بعد أن فقدت الكثير منها خلال السنوات العشر الماضية. بيد أن روسيا الجديدة التى تعلن دوماً من خلال سياستها الخارجية عن رغبتها الصادقة فى العودة إلى منطقة الشرق الأوسط من أجل المشاركة الفعالة فى التسوية السلمية ليست هى روسيا التى لا تزال فى أذهان الكثيرين بالعالم العربى. هناك العديد من التغيرات التى لحقت بروسيا نفسها، ناهيك عن تركيبة النظام السياسى والتحولات الجذرية التى حدثت طوال عشر سنوات الأمر الذى يجب أخذه بعين الاعتبار أثناء الحديث عن عودة روسيا إلى منطقة الشرق الأوسط وآفاق الدور الروسى فى مسيرة التسوية السلمية.

لعل أهم التحولات التى حدثت هو طابع العلاقات الروسية الإسرائيلية التى شهدت ازدهاراً ملحوظاً فى السنوات الأخيرة وأصبحت تشكل مصدر قلق للولايات المتحدة الأميركية نفسها. ترتكز هذه العلاقات على محورين أساسيين. الأول، المهاجرون اليهود من الاتحاد السوفييتى وروسيا الاتحادية الذين وصل تعدادهم إلى مليون شخص. الثانى، التعاون الروسى الإسرائيلى فى مجال الاستثمار والصناعات العسكرية.

يشكل المهجرون اليهود الروس حوالى سدس سكان إسرائيل،وبالتالى تحولوا إلى قوة سياسية واقتصادية ضاغطة ليس فقط على الحكومة الإسرائيلية بل وأيضاً على الكرملين. وبفضل هجرة عشرات الآلاف من الخبرات العلمية والتقنية الروسية تمكنت إسرائيل من اللحاق بالتطور العلمى وامتلاك طاقات علمية توازى ما لدى أوربا الغربية كلها، وأصبحت تحتل المرتبة الثانية بعد الولايات المتحدة الأميركية من حيث

نصيب الفرد من الاختراعات العلمية. هذا إلى جانب أن المهاجرين الروس يشكلون ثلث مجموع العاملين فى المجال التكنولوجى الإسرائيلى، وخاصة فى التكنولوجيات الرفيعة، ولهم الفضل فى زيادة صادرات إسرائيل فى هذا المجال بنسبة ٣٠٪ بالمقارنة بالسنوات السابقة.

فى ظل هذا الوضع كان من البديهى أن تتشكل أحزاب يهودية روسية فى إسرائيل. ولعل أبرز هذه الأحزاب حزب «إسرائيل بعاليا» الذى يتزعمه وزير الداخلية الإسرائيلى المستقل ناتان شارانسكى الذى كان قد هرب من الاتحاد السوفييتى فى السبعينيات بعد اتهامه بالتجسس لحساب المخابرات الأميركية. أما حزب «بيتنا إسرائيل» (وهو على غرار حزب «بيتنا روسيا» الذى تزعمه فيكتور تشيرنوميردين وحكم روسيا فترة طويلة خلال وجود يلتسين فى السلطة) والذى يتزعمه جيرمان اليهودى السوفييتى من أصول مولدافية فقد ظهر على الساحة السياسية فى إسرائيل على أثر انشقاق فى حزب شارانسكى ليصبح ثانى قوة سياسية روسية فى إسرائيل.

من ناحية أخرى تشهد علاقات التعاون بين روسيا وإسرائيل تطورات هامة فى مجال التصنيع الحربى حيث نجحت مجموعة مشتركة من خبراء البلدين فى تطوير نموذج طائرات «سوخوى ٣٠» القاتلة متعددة الأهداف، وكذلك تحديث أجهزة التصويب والرادارات فى عدد من نماذج المروحيات العسكرية الروسية، وبذلك أصبحت هذه النماذج تنافس مثيلاتها فى الدول الغربية مما أثار شهية دول حلف الأطلنطى التى راحت تتسابق على شرائها.

هذا وتلعب «جمعية البيزنس الدولية» التى يرأسها يورى لوجكوف عمدة موسكو دوراً هاماً فى اجتذاب الاستثمارات الإسرائيلية إلى العاصمة الروسية. وقد عقدت هذه الجمعية مؤتمرها السنوى (موسكو إنفيست ٢٠٠٠) فى شهر مايو ٢٠٠٠م فى تل أبيب وشارك فى هذا المؤتمر حوالى ١٠٠ من رجال الأعمال الروس منهم أعضاء بارزون فى الحكومة الروسية إلى جانب بعض حكام الأقاليم ورجال الأعمال الروس.

ويدعو عمدة موسكو لوجكوف إلى اجتذاب رؤوس الأموال الإسرائيلية حتى يتم عن طريقها إقناع رأس المال الغربى والأميركى بضرورة المجىء إلى روسيا والعمل بها.

وعلى الصعيد السياسى قامت إسرائيل بمساندة موسكو فى مواقفها من أزمة كوسوفو وأدانت دعم حلف الأطلنطى لألبان كوسوفو محذرة من مخاطر قيام دولة طائفية. كما أيدت أيضاً حملات موسكو العسكرية ضد المعارضة الشيشانية معتبرة أن مكافحة «التطرف» الإسلامى أصبحت مهمة عالمية من أجل حماية الديمقراطية.

فى هذا الإطار، وعلى ضوء التقارب الروسى- الإسرائيلى يمكن القول بأن تفعيل الدور الروسى فى حل أزمة الشرق الأوسط وفى مسار التسوية السلمية قد يشكل ضرراً لمصالحها لأنه سيجبرها على الانحياز إلى أحد الطرفين وبالتالى ستخسر الطرف الثانى. ومع ذلك فمسألة الانحياز هذه وخسارة أحد الطرفين المترتبة عليها ليست هكذا

ميكانيكية إلى هذا الحد، لأن أميركا على سبيل المثال تعلن ضمناً وصراحة وبوضوح شديد عن انحيازها لإسرائيل ومع ذلك لم تخسر أيّا من الأطراف العربية وبالذات السلطة الفلسطينية.
فهل فعلاً سيكون هناك دور روسى فعال ومؤثر؟ وإلى أيِّ مدى سيكون فعالاً ومؤثراً؟

توجهات جديدة أم ضعف سياسي

فى الوقت الذى تنطلق فيه التصريحات النارية لمختلف الأطياف السياسية الروسية بما فى ذلك ممثلى السلطة الرسمية فى الكرملين من حيث الشجب والإدانة للسلوك الإسرائيلى فى تعامله مع الأحداث فى الأراضى الفلسطينية المحتلة،
وكذلك اليمين الروسى الذى- على النقيض تماماً- أدان رد فعل الشارع الفلسطينى والعربى على وقاحة السلطة الإسرائيلية ويمينها الفاشى فى استفزاز وقمع المواطن الفلسطينى الأعزل،
تصورت العديد من القوى السياسية العربية أن الدور الروسى آت لا محالة، وسوف تلعب روسيا دورها التاريخى فى مباحثات التسوية السلمية فى الشرق الأوسط. بل وظلت وسائل الإعلام العربية تناشد روسيا بالقدوم إلى المنطقة والتدخل على قدم المساواة مع الولايات المتحدة الأميركية كراعى سلام.
ولكن هل كانت توجد حقاً لدى روسيا رغبة فعلية فى المشاركة الجادة والعملية فى التسوية السلمية بالشرق الأوسط؟ أم أنها تنتظر أن يفشل «الراعى» الأميركى تماماً ومن ثم يأتى الجميع على أربع لاستجدائها فى المشاركة؟ وهل روسيا فى حالة سياسية- اقتصادية تسمح لها بهذه المشاركة فى ظل التغيرات الدولية الجديدة، والتغيرات داخل روسيا نفسها؟
الإجابة على مثل هذه الأسئلة متعلقة بالعناصر التى تتحكم فى الشارع السياسى الروسى وتوجهات السياسة الخارجية الروسية فى السنوات الأخيرة.
وإذا تعرضنا على عجالة لواحد من أهم العناصر التى تتحكم فى القرار السياسى الروسى، فسوف نكتشف أن لليمين، والأكثر فاشية ليس فقط من الحكومة الإسرائيلية، بل وأيضاً من اليمين الفاشى الإسرائيلى، لا يكف عن ترديد تلك المقارنة الساذجة بين الصراع الروسى الشيشانى والصراع الفلسطينى الإسرائيلى ونظراً لأن ٩٥٪ من وسائل الإعلام الروسية مملوكة لطواغيت المال اليهود فهذه المقارنة تجد استجابة عالية من الشارع السياسى الروسى والمواطن البسيط على حد سواء. ومن هنا أصبحت مصطلحات «الإرهاب» و«الإرهاب الفلسطينى» و«الإرهاب الإسلامى» و«الأعمال الإرهابية» كلها تحمل معنى واحداً وتنطبق تماماً على كل ما يحدث فى الأراضى العربية المحتلة وتتساوى فى ذهن المواطن الروسى مع نفس المصطلحات التى تبثها وسائل الإعلام يومياً بشأن ما يجرى فى الشيشان.
ولعل «الحج» المتواصل للمسؤولين الإسرائيليين إلى موسكو يوضح المعادلة التى يرتكزون إليها فى تعاملهم مع الروس بخصوص التسوية فى الشرق الأوسط. فاليمين الروسى يرسخ لمفهوم المقارنة التى ذكرناها أعلاه، ويأتى المسؤولون الإسرائيليون جماعات ليعيدوا الذاكرة إلى قادة

الكرملين مطالبين روسيا بالوقوف إلى جانب إسرائيل فى محاربة الإرهاب مثلما وقفت إسرائيل– ومازالت تقف– مع روسيا فى مقاومتها لـ«الإرهاب» الشيشانى.

وفى استطلاع للرأى العام الروسى أجراه صندوق الرأى العام، برزت بعض النتائج المنطقية تماماً، بخصوص السؤال عن تدهور الأوضاع فى الشرق الأوسط وأهمية ذلك للمواطن الروسى أجاب ٦٢ ٪ بأنهم قلقون من ذلك، ويرى ١٨ ٪ أن المشكلة لا تهمهم، و١٤ ٪ لا يعرفون أى شىء عن الموضوع. وعن السؤال بشأن الطرف الذى يتحمل مسؤولية اندلاع حرب فى الشرق الأوسط أجاب ٣٧ ٪ بأن المسؤولية تقع بالتساوى على الفلسطينيين والإسرائيليين، ويرى ١٠ ٪ أن المسؤولية تقع على الجانب الإسرائيلى، و٨ ٪ على الفلسطينيين. أما بخصوص تدخل روسيا فى النزاع فقد رأى ٥٢ ٪ أن روسيا لا يجب أن تتدخل، و٥ ٪ يرون أن تقوم روسيا بدعم الإسرائيليين، و٦ ٪ يرون دعم الفلسطينيين.■

ثالثاً : المهووس الذى أصاب الروس بالهوس
هتلر اليهودى تبرير التاريخ الدموى
أم تجميل للتشوهات الروحية ؟!

لم يستيقظ الشارع الثقافي الروسي بعد من دهشته المشوبة بالغضب. وعلى الرغم من مرور عدة أشهر على انتهاء مهرجان موسكو السينمائي الثالث والعشرين لا يزال المثقفون الروس والمواطن العادي على حد سواء يبدون امتعاضهم بمجرد الإشارة إلى هذا المهرجان. وفي أحسن الأحوال يردون بضيق وأسف: «تحملنا كل شيء: المهرجانات الفاشلة، وانهيار صناعة السينما، وهروب الكوادر الفنية، وركوب سماسرة الفن فوق رؤوسنا ورؤوس كل المؤسسات الفنية، ولكن أن يفوز هذا الفيلم السخيف بالجائزة الأولى! هذا أمر لا يحتمل! إننا نعرفهم جيداً. يعيشون بيننا عشرات السنين، يمتصون دماءنا، ويحتلون أماكن أولادنا في المدارس والمعاهد الفنية، ويهربون ثرواتنا إلى الخارج، ثم يأتون الآن ليبرروا كل ذلك بفيلم أو دمعتين أو صرخة... يااااه، ما أتعسنا!».

المخرج الأميركي هنري بن يطرح بطله «ديني بيلين» البسيط الذي يمثل الغالبية العظمى من بسطاء الشبان ببنطلون جينز أزرق وفانلة «تشيرت» عادية جداً. إلا أنه يحمل رأساً عجيباً مثل الكثيرين من الشباب في أوروبا. فرأسه الكبير الحليق تماماً يحمل بداخله تساؤلات كثيرة حول ما يسمى بالثقافة اليهودية، والنفسية اليهودية، والسياسة الأميركية. المخرج هنا، وعلى خلفية هذا التصوير الذي أوحى به للمتفرج يطرح تساؤلات في غاية الخطورة: لماذا زصبح هذا الشاب فاشياً وهو الذي ليس فقط يهودياً، وإنما عارف جيد بـ«ثقافته اليهودية»؟ والمخرج هنا أيضاً يرتكز في كل أدواته إلى وهم ما يسمى بـ«الشخصية اليهودية»، وكأنه منفصل تماماً عن العالم وما يجري فيه من أحداث، أو إنه يتعمد الإلحاح على المتفرج بهدف الترويج لبضاعة مستهلكة وقديمة جداً مثل العالم متحدياً إياه بقوله (مجازاً): ومع ذلك فهذه هي بضاعتنا، وهي الرائجة، ولا يوجد غيرها، وسوف تشتريها شئت أم أبيت!

المخرج هنري بن ينتزع من الزمن حدثاً واقعياً ليصفه على خلفية وهم شائع، ويبني عليه مجموعة من التصورات التي «يريد» أن يثبتها كواقع. ففي سنوات الستينيات من القرن العشرين نشرت صحيفة «نيويورك تايمز» مقالاً حول قائد لإحدى المنظمات الفاشية الجديدة في الولايات المتحدة، والذي اتضح خلال البحث أنه يهودي. إلا أن حقبة الستينيات وقتها كانت مليئة بالحركة والتمخضات الاجتماعية والسياسية في العالم كله. ومن المشكوك فيه (وقتها طبعاً) أن يصبح مصير أحد الفاشيين اليهود أمراً هاماً على خلفية أحداث

سياسية واجتماعية هائلة في دول كثيرة- بل ومن الصعب أن يكون هناك أحد قد تذكر مثل هذا الشخص كظاهرة حتمية لما كان يدور في رأسه من أوهام. وبالتالي تفنن هنري بن في نقل الحدث من الستينيات إلى زمننا هذا.. زمن التلفزيون المحمول.. وبنادق صيد البشر!

لقد استخدم المخرج أسلوب سينمائياً متقشفاً للغاية من أجل رواية أحداث من السيرة الذاتية للبطل. وهي حيلة فنية تبرر للسيناريست والمصور والمخرج سقطات كثيرة لا يضع يده عليها سوى «أصحاب المهنة». لقد استطاع البطل «ديني» الذي لعب دوره الممثل الأميركي رايان هوزلينج أن يحوز على الاهتمام الكامل من المخرج والمتفرج على حد سواء. فهو مثقف جداً، وموهوب في كل شيء، ونشيط للغاية. عيناه تبحثان على الدوام عن أي إنسان يمكن الدخول معه في منافسة، أية منافسة على أي شيء، وعضلاته النافرة تنتظر باستمرار أية لحظة تثبت فيها أفضلية صاحبها. فهو لا يرى أي معنى إطلاقاً في أن يتوقف فجأة في منتصف الشارع ويركل بقسوة شديدة أي صبي صغير حتى وإن كان يهودياً، ومن دون حتى أن يرفع رأسه أو يحاول النظر إليه، أو مثلاً ينحشر وبشكل تظاهري تماماً بين اثنين من السود ليفرق بينهما أثناء صعودهما على الدرج وهما منهمكان في حديث شيق. أما الأكثر تأثيراً عندما يبدأ الحديث عن كراهية اليهود، وهو ما يصنف تحت بند نظريات ما يسمى بـ«معاداة السامية»، مستخدماً بعض جمل هتلر وعباراته الرنانة في ثقة تعبيرية ونبرة تنم عن دراية وقوة ورسوخ.

وبالتالي يلقى البطل ترحيباً شديداً في أوساط الفاشيين الأميركيين الذين يتجمعون في منزل إحدى السيدات.

كل ذلك يبرزه المخرج بوضوح وتفصيل شديدين، ولكنه من جانب آخر يركز على المعاناة الروحية للبطل. ولكن ما هي أسباب تلك المعاناة أو التمزق الروحي لديه؟ هذه الأسباب بالذات هي المحور الرئيسي للفيلم ومادته الأساسية وما يريد المخرج أن يرسخه تاريخياً وإنسانياً في أعماق المتفرج.

إن أسباب معاناة البطل وتمزقه الروحي، كما يراها المخرج، تعود إلى حبه لثقافته القومية اليهودية العظيمة، وفي نفس الوقت إلى كراهيته لأمته وحقده الدفين عليها، وغضبه التراجيدي من مصيرها المأساوي. ثلاث نقاط في غاية الخطورة تلخص ما يطلق عليه الباحثون في الفترة الأخيرة «تفكيك الصهيونية». ولكن التفكيك هنا يأتي عن طريق الفن- السينما إحدى أكثر وسائل الاتصال انتشاراً وتأثيراً. فالبطل يعتز بـ«ثقافته القومية اليهودية العظيمة»، ولكنه في ذات الوقت يكن «كراهية شديدة وحقداً على أمته التي لم تستطع الحفاظ على هذه الثقافة القومية اليهودية العظيمة»، وفي نفس ذات الوقت يعلن غضبه الشديد جداً، والمأساوي جداً، من مصيرها التاريخي. والنقطة الأخيرة بالذات هي الأخطر، لأنها مفتاح كل التبريرات بداية من صراع أنبيائهم الذين يخترعونهم في توراتهم مع الآلهة، مروراً بـ«هولوكوست نبوخذ نصر، وهولوكوست فرعون، وهولوكوست المسيحيين، وهولوكوست المسلمين، وهولوكوست النازيين، وأخيراً

هولوكوست الفلسطينيين، الذين يحاولون اليوم احتلال أرض إسرائيل وطرد اليهود منها!

بعد ذلك يظهر مستوى آخر جديد لتطور شخصية البطل. فالأسباب الثلاثة السابقة لم تكن كافية، ويجب البحث عن خلفية تاريخية، ويا حبذا لو كانت من بين دفاتر الإحصاءات الأوروبية التى أصبحت جزءاً من التاريخ «الواقعي» للبشرية. بغض النظر عن حقيقة وجودها أصلاً. وبالتالي لا يوجد أفضل من أكذوبة «الهولوكوستات»، وحكايات العجائز عن محارق اليهود الوهمية في معسكرات النازي.

هنا يظهر الحماس الشديد الذي يتعلل به المخرج هنري بن مع أحداث فيلمه بشكل عام، ومع بطله على وجه الخصوص. وبالتالي يلتمس له كل المبررات اللازمة ليس فقط لتبرئته على المستوى الشخصي، بل وأيضاً لتبرئة الفكرة الوهمية التي تحولت إلى حقيقة راسخة لدى يهود العالم، وأصبحت المحرك الأساسي لهم في كل تصرفاتهم الفردية والجماعية.

إن أقوى ما يمكن أن يراه المتفرج هو الصراع الداخلي لدي البطل في مشهد مع بعض العجوز الذين عاصروا ما يسمى بـ«الهولوكست».. فها هو العجوز المتهالك الذي عاصر الحرب العالمية الثانية يحكي ويبكي في ان واحد، وها هم الشبان الصغار- الفاشيين الجدد- جالسين في حلقة يستمعون باهتمام إلى حكايات الكبار، وابتسامات متشفية وساخرة على وجوه محبي هتلر وعشاق عبقريته. بينما «ديني» يستمع، وهو يحبس دموعه، إلى أحد العجائز اليهود وهو يحكي له كيف قتل الفاشيون ولده الصغير، وهنا يشد البطل على أسنانه غيظاً وحقداً، ويوجه نظرة قاتلة إلى محدثه العجوز، بل ويعلن صراحة عن احتقاره لليهود في الحرب العالمية الثانيةلا لأنهم ركزوا جميع رؤوس الأموال الألمانية في أيديهم وحاولوا تجويع الشعب الألماني البسيط وهو ما يمثل أحد أسباب ظهور الفاشية في ألمانيا، وإنما انطلاقاً من موقفهم السلبي وضعفهم في مقاومة النازي.

المخرج يتتبع بطله باهتمام، وبالتالي تظهر المبررات الكاملة والبديهية جداً لكل تصرفاته شخصياً، ولكل تصرفات اليهود إجمالاً. وكلما ركزت الكاميرا عينها على العالم الداخلي للبطل، توارت تماماً الخلفية الاجتماعية والتاريخية، ليصبح «ديني» هو العالم منذ بدايته وحتى نهايته مثل شعبه بالضبط! فها هو ديني يذهب إلى أول عملية لاغتيال إحدى الشخصيات اليهودية المؤثرة. ولكنه يطلق الرصاصة ليس على الهدف، وإنما على زميله الذي يرافقه. بعد ذلك ينسى المخرج هذا الخط تماماً.. فمن قتل من؟ وماذا ترتب على ذلك؟ وما هي نتيجة العملية الأولى التي بموجبها تظهر مصداقية العضو الجديد ومن ثم يحوز على ثقة المنظمة ويصبح أحد أعضائها؟

من الواضح أن المخرج لا يهمه إطلاقاً موضوع المنطق الداخلي لأية نزعة سينمائية. علماً بأن ما يسمى حتى بـ«السينما السوريالية» لها منطقها الداخلي على مستوى تطور الحدث والزمن الذي ليس بالضرورة أن يستمر في خط مستقيم، ولكنه مع ذلك يمتلك منطقه الخاص به. ويبدو أن الأمر الهام بالنسبة للمخرج هو كيف أن ديني لم يستطع إطلاق الرصاصة على الهدف

الأيديولوجي، لأنه- أي المخرج- يرى أن البطل لا يتصرف بناء على قرارات مصوبة ورسوخ عقائدي، وإنما يرتكز في كل تصرفاته على تناقضات داخلية، ويعيش حالة حماسية بعيدة تماماً عن كونه قد أعطى نفسه لفكرته. بعد ذلك يصنع ديني وزملاؤه الديناميت في المعبد اليهودي، ولكنه يتمكن في آخر لحظة من إنقاذ بعض الأشياء التي رأى فيها أهمية، بينما نظر الزملاء إلى ذلك بفتور وغرابة.

هناك خط آخر في الفيلم يظهر حرص المخرج وإصراره على عدم إعطاء البطل صوته الخاص والمستقل. فهو يتحرك بين زملاء الدراسة القدامى في المدرسة اليهودية وبين الفاشيين الجدد من أصحاب اليوم وابنة المرأة صاحبة البيت. وهنا لا بد من قصة حب بينه وبين الفتاة التي تحاول جاهدة الدخول إن لم يكن إلى العالم السري للطقوس اليهودية، فعلى الأقل إلى سبيل الإلمام بالأشياء الطريفة فيها. هذا الخط يطرح أسئلة كثيرة: من أين أتت هذه المرأة وابنتها؟ وأين تربت المرأة؟ من أين أتت تلك التربة الفاشية التي أنبتتها؟ وأين أسرة ديني؟ وفي أي وسط اجتماعي نشأ؟ وكيف يعيش الآن ومع من؟ إن السياق الاجتماعي للفيلم يتحول إلى مجرد تساؤلات ربما لا تهم المخرج كثيراً، أو بالأحرى ربما كان من شأنها إعاقة المخرج عن توصيل رسالته؟

يبقى فقط شيء واحد وهو أن جميع المحيطين بالبطل سواء اليهود من زملاء الدراسة القدامى أو الفاشيين الجدد من أصدقاء اليوم، يؤمنون إيماناً راسخاً بأن ديني يتفوق عليهم من حيث الثقافة والقدرة علي التفكير والإبداع والحساسية. ويرى المخرج أن كارثة البطل تكمن في هذا الأمر بالذات: فهو لا يرى أمامه لا أصدقاء أكفاء، ولا أعداء أكفاء. وهو أفضل الجميع، وبالتالي لا يرى إلا نفسه.

في النهاية ينظم ديني عملية لتفجير المعبد اليهودي ويخطط للبقاء فيه لحظة الانفجار ليتخلص من حياته بنفسه. وهو يختار تلك الطريقة الراديكالية تماماً للتخلص من جميع المشاكل والتناقضات لنكتشف في نهاية الأمر أن المخرج هنري بن قد حول الصراع الروحي والتناقضات الداخلية للبطل الذي لم يستطع أن يتوحد مع أية ثقافة أو مجتمع إلى كارثة خاصة جداً، وشخصية جداً، ليعلن في النهاية أن «المهووس» شخص تحولت حياته إلى مأساة.. وهي مأساة الإنسان الذي لم يستطع تحقيق هويته. فهل الفيلم يغوص داخل ما يسمى بـ«الشخصية اليهودية»؟ أم يلتمس لها الأعذار والتبريرات؟ أم إن تفكيك الصهيونية قد وصل إلى مرحلة معقدة تستدعي إعادة النظر في الدعوات المطروحة بشأن ما يسمى بـ«الشخصية اليهودية»، والتماس الأعذار والتبريرات من أجل تجميل الأفكار القديمة، والوجوه القديمة التي لا تزال تبدل الأقنعة لإخفاء التجاعيد والقناعات معاً؟ ■

رابعاً : الفـــن التشكيلي الروســي على حدود قرنين

قبل انهيار «القارة» السوفييتية كانت هناك آلة ضخمة موجهة إلى العالم كله تدفع كل لحظة بالمزيد من النشاطات والإنجازات فى مختلف فروع مجالات الجهد البشرى وخاصة فى مجال الفن والثقافة. وإذا كان قد تم الاصطلاح على أن فنى السينما والمسرح فنان جماهيريان، وأن الفنون التشكيلية والباليه والموسيقى والأوبرا فنون رفيعة من أجل الصفوة والمثقفين المتخصصين، فإن هذا المصطلح يمتلك صحته بالنسبة لسكان ما يسمى بالعالم الثالث الذى لا يزال يعيش مشاكله الخاصة من الأمية والبطالة وسوء التخطيط والصراعات الطائفية والقومية، ولكنه يفقد مصداقيته فى دول أوروبا وأميركا حيث استطاعت شعوب هذه البلدان أن تقطع طريقاً طويلاً فى تذوق وممارسة تلك الفنون الأمر الذى جعلها فنوناً جماهيرية لها خصوصيتها فى مثل تلك الدول. وروسيا التى كانت «سوفييتية» تدخل فى عداد الدول التى تربت شعوبها على الإحساس بعظمة وجمال هذه الفنون، والمساهمة بنصيب وافر فى تقدمها ليس فقط فى الحقبة السوفييتية، وإنما أيضاً فى فترة الحكم القيصرى.

بعد انهيار «الامبراطورية» السوفييتية الضخمة ودول الكتلة الشرقية التى كانت تتعامل مع الثقافة والفنون من منطلقات مغايرة لما يطلقون عليه بالكتلة الغربية أو حلف الأطلنطى، حدث فراغ ما وصفه البعض بالأيديولوجى أو بالروحى أو بالفنى. ورم التطور السريع الذى حدث فى وسائل الإعلام وبث المعلومات لحظياً بالصوت والصورة لا يزال هناك فراغ فى جوانب كثيرة بالنسبة لما يحدث فى روسيا وخاصة فى مجالات الإبداعات الفنية.

التاريخ لن يعود إلى الوراء. وبالتالى فالمقارنة بين الدولة السوفييتية وبين روسيا الجديدة يعطى صورة خادعة ومضللة والمقارنة بين الفنون السوفييتية وما يوجد حالياً على الساحة الروسية من فنون أمر غير منطقى، ومن ثم فالمقارنة بين الجمهورين السوفييتى والروسى أمر يجانبه الصواب والدقة. لقد سقطت الدولة السوفييتية بتجربتها الرائدة فى القرن العشرين لأنها- أى التجربة- تحولت من تجربة طليعية متجددة ومجددة إلى تجربة تنحو إلى المحافظة و تستبعد كل ما عدا ذلك. فسقطت التجربة، وسقطت المنظومة الثقافية الفنية التى كانت إحدى أهم الدعامات التى تستند إليها التجربة السوفييتية. فى خضم هذا الحطام الهائل، مثل أى حطام وانهيار تبقى بعض الزهور، وينمو بعضها الآخر. ولعل هذا ما يتوارد على الذهن عندما نسمع عبارة الكاتب الروسى فيكتور يروفييف: «زهور

البشر الروسية».
بقيت زهور كثيرة فى وسط الحطام: فى الفنون التشكيلية والباليه والأوبرا والموسيقى، وبقى جمهور يعشقها ويعتبرها جزءاً هاماً من حركته المعرفية اليومية وليست جزءاً زائداً يمكن الاستغناء عنه فى خضم العرق اليومى وكسب الرزق والبحث عن مأوى.
فى لقاء مع الفنان التشكيلى «النحات» سورين ماليان عام ١٩٩٥م قال ببساطة: «لكل مرحلة فنونها. والفن بشكل عام فى حالة تغير وتطور دائمة. وللأسف كان الفن التشكيلى فى العصر السوفييتى محصوراً فى الواقعية الاشتراكية. وبعد البريسترويكا شعر الفنان بالارتياح والحرية، واستطاع الاحتكاك بالعالم الخارجى والمدارس الفنية الأخرى.
أما الفنان التشكيلى «الرسام» قدير رحيموف، فقد أكد ذلك بقوله: «كان الفنان فى الفترة السوفييتية يعتمد مادياً وروحياً على أشياء كثيرة أعاقته عن الإبداع. ولكننا فى الفترة الأخيرة حصلنا على مساحة معقولة نسبياً من الحرية فى الاحتكاك بالمدارس الأخرى إلى جانب الواقعية الاشتراكية».
فى هذا الإطار، وفى معرضهما المشترك عام ١٩٩٦م قال الفنانان التشكيليان جريجورى بوردين وزوجته مارجريتا بوردين: «قامت البريسترويكا بدور عظيم فى إتاحة الفرصة للاحتكاك بالفن الأوروبى، ووهبت الفنان حرية الانفتاح على العالم الذى حرم منه لفترة طويلة». وأكدا بأن الفترة السوفييتية كانت أسوأ الفترات التى مر بها الفن التشكيلى الروسى حيث حاصرتهم بالواقعية الاشتراكية التى قلّصت حدود إبداعاتهم وحالت دون انطلاقهم الفنى.
كل تلك الشهادات تحمل الكثير من المعانى، وتحتمل التأويل والتفسير على أكثر من وجه.
ومع ذلك فقد فشلت الغالبية العظمى من الفنانين التشكيليين الروس فى تحديد ملامح جيل فنى جديد، أو حتى ذكر أسماء جديدة فى فضاء الفن التشكيلى الروسى، واكتفوا فقط بذكر الأسماء السوفييتية اللامعة مثل آسوفسكى وفيلونوف وشيلوف وجلوزونوف وفالك. إلا أنه بالنظر إلى خارطة الفن التشكيلى الروسى تجد أنها قد اتسعت بالفعل وتنوعت من حيث المصادر والنزعات والتوجهات. ولعل مدينة موسكو بما فيها من معارض ومتاحف كثيرة لا تزال تمثل «دولة» كسموبوليتانية لتيارات فنية ونزعات ومدارس فى غاية التنوع والاختلاف والتناقض نظراً لوجود أعداد غفيرة من مبدعى دول الجمهوريات السوفييتية السابقة فيها، ذلك إلى جانب الفنانين الروس ذوى المشارب الفنية المختلفة أيضاً. ورغم ما يقال عن سوء حالة جمهور الفن التشكيلى خلال مرحلة التسعينيات من القرن العشرين، إلا أن الواقع يؤكد على عكس ذلك. فإذا كان الفنان التشكيلى ألكسندر شيلوف قد ذكر مؤخراً أنهم أيقظوه فى أحد أيام عام ١٩٧٠م، وكان فناناً مغموراً آنذاك، بقولهم: الناس يقفون على معرضك فى طوابير أطول من الطوابير التى يقفون فيها على طلب السجق». ففى عام ١٩٩٨م وقف الموسكوفيون والأجانب على معرض

أيفازوفسكى فى طوابير امتدت- بدون مبالغة- إلى ما يقرب من خمسمائة متر أمام البيت المركزى للفنانين. معنى ذلك أن الجمهور يعرف ما يريد رغم سوء الأحوال الاقتصادية والمشاكل الاجتماعية سواء فى فترة السبعينيات أو التسعينيات. فالجمهور الذى يرتكز على أرضية ثقافية صلبة يرى أن الثقافة والفن بشكل عام أحد المتطلبات الضرورية اليومية لوجوده، وبالتالى يحدد بنفسه الطريق للحصول على مثل هذه الضروريات.

على الجانب الآخر لا يزال الفنان التشكيلى الروسى فى حالة بحث عن وجوده الإبداعى- الفنى، لأنه إلى وقتنا هذا لم تتشكل بعد ملامح توجهات فنية يمكن تسميتها بتوجهات ما بعد البريسترويكا. ومع ذلك فقد ظهرت بعض ملامح الاختلاف والتباين كإرهاصات أولية لتشكيل توجهات ما، ولكنها لا تنفصل أبداً عن تواصلها مع الطريق السابق. كل ما فى الأمر أن الفنان التشكيلى الروسى قد أصبح حر الحركة، وهذا يشكل الخطوة الأولى والرئيسية لانطلاق أى مبدع فى أى مجال.

فلاديمير بوريسوفيتش سوسكييف (نحات)

لعل معرض أعمال فلاديمير سوسكييف الذى أقيم فى قاعة «تريتياكوف»، وهى إحدى أهم قاعات الفن التشكيلى فى روسيا والاتحاد السوفييتى السابق ومن قبلهما روسيا القيصرية، يمثل حدثاً فى غاية الأهمية فى الحياة الفنية الروسية. وقد أكد هذا المعرض الضخم على كل ما قيل فى وقت مبكر عن أهمية أعمال سوسكييف التى تعتبر إحدى أهم الظواهر الفنية فى فن النحت المعاصر.

تقوم أعمال فلاديمير سوسكييف على الاستخدام الماهر للأساليب الفنية والحسابات الدقيقة، والأفكار الجديدة المبنية على خيال فنى جامح وأصيل. تتميز هذه الأعمال بعمق تراثى روحى، ودقة، وحب فى التعامل مع النموذج الفنى الذى يتميز بصدق الشكل وبلاغة تأثيره من حيث التشكيل أو التصوير، الأمر الذى مكنه من تطويع كل ما يبدو صعباً ومستحيلاً وإظهاره فى بساطة وجدية، ناهيك عن قدرته الفنية الرفيعة على قول الحقيقة فى يسر وسهولة ووضوح.

إن أعمال هذا الفنان تنتمى من حيث النزعة إلى مدرسة النحت الموسكوفية العريقة بمبادئها الكلاسيكية وأسسها ذات الخصوصية الواضحة. وترتكز على ثقافة حرفية رفيعة واهتمام دائم بقضية الشكل، وبحث متواصل فى المادة، وهو الأمر الذى يشكل القضية الرئيسية فى حياة سوسكييف.

لعل هذا المعرض هو الشهادة الحقيقية الواضحة على أن مدرسة النحت الموسكوفية لا تزال موجودة، وأن أعمال سوسكييف النحتية تكتسب وجودها وتواصلها واستمراريتها فى علاقتها الجدلية مع هذه المدرسة. فاللغة النحتية التشكيلية لدى فلاديمير سوسكييف فى غاية الخصوصية والعمق، حيث توحدت فيها بشكل عضوى

الأسس الحرفية لمدرسة النحت الموسكوفية مع تقاليد الثقافة «الأوسيتينية» العريقة وأساطيرها وعالمها الروحي والطبيعة القوقازية: حيث ولد الفنان وترعرع هناك.

هذا الفنان يؤكد في كل أعماله على مجموعة من الأبجديات الإنسانية: الإيمان، الحب، حب الإنسان وعالمه، معرفة القيمة الحقيقية للخير، القدرة على تمييز ما هو خالد وما هو عابر ومؤقت- كل ذلك يؤكده الفنان في هدوء وثقة في أعماله بعيداً عن الزعيق والصراخ والتحليق في الهيولي، وبعيداً عن الطريق المضبب والمسدود لما يسمى بـ«ما بعد الحداثة» الذي يحاول ابتلاع النشاط الإبداعي الخلاق للروح البشرية.

كثيراً ما يلجأ سوسكييف إلى مفاهيمه الخاصة عن الأساطير، وخاصة القوقازية المطعنة بما طبعته الديانات والثقافات المختلفة على روحه، ولكنه يعود ليرتبط بالأرض في تمثاله «المتفائل» ليؤكد بحرفية عالية أن الإله صنع الإنسان من تراب الأرض ثم نفخ فيه الحياة فصار يمتلك روحاً، إن نموذج الإنسان البسيط يظل على الدوام هو أقرب النماذج إلى روح فلاديمير سوسكييف. فـ«المتفائل» يجلس في هدوء وثقة على الأرض، لأنه منها وإليها: يفكر ويتأمل في اطمئنان، يلتصق بها في قوة وحب، يمنحها ثقته، بل وأحياناً يحتضنها في حالة عشق كما في تمثاله «ملاك النوم» و«حلم أبريك» و«تكوين».

أما في تمثاله «فجيعة»، فيعلن فيه عن مجموعة التقاليد القوقازية التي تمارس أثناء طقس الموت وتشييع الجنازة. واستطاع بمهارة شديدة وحرفية أن يصل إلى سر المادة ثم يقوم بتشكيلها على أسس طقسية أسطورية فبدا الحزن المخيم على النماذج البشرية في هذا التكوين حقيقياً.

إن سوسكييف يتعمد التقتير في الخامات والتفاصيل في آن بسبب سعيه الدائم في التخلص من كل ما هو زائد، فهو عندما يتعامل مع النموذج «الحي»- وهذا واحد من أهم ملامح إبداع هذا الفنان- يدرك جيداً أن هذا النموذج لا يجب أن يبقى «حيا» بين يديه، وإنما يجب أن يصبح تمثالا.

نبذة عن حياة وأعمال فلاديمير سوسكييف

- ولد عام ١٩٤١م في قرية سورخ- ديجور بأوسيتيا الشمالية.
- ٦٧-١٩٧٣م درس بمعهد موسكو الفني (معهد سوريكوف).
- ١٩٧١م بداية المشاركة في المعارض الفنية.
- ١٩٧٦م حصل على عضوية اتحاد الفنانين التشكيليين السوفييت.
- ١٩٧٧م شارك بمعرض الفنون التشكيلية لعموم الاتحاد السوفييتي (موسكو).
- ١٩٧٩م شارك في السومبوزيوم الدولي لفن النحت (تشيكوسلوفاكيا).
- ١٩٨١م شارك في معرض فناني موسكو، وحصل على الجائزة الأولى لأفضل عمل عن ذلك العام. ثم حصل على الجائزة الأولى في

«تريناللى النحت للأشكال الصغيرة» (بودابست).
– ١٩٨٣م شارك فى معرض عموم الاتحاد السوفييتى لفن النحت.
– ١٩٨٤م حصل على الجائزة الأولى فى المعرض الرابع لفن النحت (ريجا).
– ١٩٨٥م شارك فى معرض الفنانين السوفييت (طوكيو).
– ١٩٨٥م معرض النحت السوفييتى (برلين).
– ١٩٨٦م معرض «المراحل الأولى على الطريق الطويل».
– ١٩٨٧م شارك فى البينالى الثانى عشر لدول البلطيق فى ألمانيا الشرقية.
– ١٩٨٨م شارك فى المعرض العاشر لمجموعة النحاتين الموسكوفيين.
– ١٩٨٩م شارك فى معرض مجموعة النحاتين السوفييت فى ميلانو.،
– ١٩٨٩ معرض شخصى.
– ١٩٩٠م معرض مشترك للفنانين السوفييت والفرنسيين بباريس وموسكو.
– ١٩٩١م معرض بالمركز الدولى للفنون التشكيلية (باريس).
– ١٩٩٢م المعرض الدولى فى فرنسا (باريس).
– ١٩٩٧م معرض الربيع لفنانى موسكو.

توجد مجموعة أعمال الفنان فى أحد أهم معارض روسيا (قاعة تريتياكوف)، وفى المتحف الروسى بسانت بطرسبورج، وفى متحف شعوب الشرق بموسكو، وفى مجموعات عديدة خاصة فى روسيا وخارجها.

قدير رحيموف (رسَّام)

فى عام ١٩٩٤م بجمهورية روسيا البيضاء (بلاروسيا) أقيمت مسابقة مارك شاجال الدولية للفنون التشكيلية، وحدثت مفاجأة غريبة أثارت انتباه النقاد والجمهور على حد سواء، حيث فاز بالمركز الأول فنانان: الأول روسى من أصل طاجيكى (قدير رحيموف)، والثانى إيطالى (جوسيبى باكاميتشو). وجاءت كلمة لجنة التحكيم فى غاية البساطة والجدية: «... إن الذى جمع بين هذين الفنانين هو الحب والتبجيل الذى أبداهما كل من الروسى– الطاجيكى قدير رحيموف والإيطالى جوسيبى باكاميتشو...». وختمت اللجنة كلمتها بـ: «... أعمال هذين الفنانين تتضمن إعادة قراءة جديدة لأفكار مارك شاجال الفنية».

عقب ذلك الفوز الكبير الذى مثل طفرة لكل من هذين الفنانين، قررا إقامة معرضهما المشترك عام ١٩٩٥م فى موسكو، والذى بنى فى الأساس على الناقض بين عالمى الفنانين. وكان هذا التناقض «الدرامى» يكمن بالدرجة الأولى فى الأسلوبين المختلفين تماماً، وفى طرق إدراك الواقع، ومن ثم تجليات كل ذلك فى اللوحات.

لم يكن الفوز بالمركز الأول فى مسابقة مارك شاحال الدولية هو بداية قدير رحيموف، ولكنه كان بالفعل طفرة جعلته يتوقف قليلاً لإعادة حساباته من أجل انطلاقة جديدة.

بدأ رحيموف مشواره الفنى عام ١٩٨٥م بالمشاركة فى معرض عموم الاتحاد السوفييتى للفنون التشكيلية والذى أقيم بمناسبة مرور ٤٠

عاماً على الانتصار على الفاشية. ولعل رحيموف عانى بعض الشيء من عدم الفهم بسبب إدراكه الفنتازى للعالم. ولكنه كما يقول: «نحن أبناء الواقعية... لا يهم أية واقعية. وبالتالى عندما نعلن عن فنتازيتنا فهذا أمر واقعى جداً. انظر إلى الواقع... هل هناك فنتازيا أكثر من ذلك!» ويقول أيضاً ضاحكاً (غير أن هذا الضحك يتضمن الكثير من التلميحات): «فى أوروبا يخترعون كل يوم نزعة جديدة، ويصنعون نجوماً جدداً حتى فى الفن التشكيلى، ولكننا هنا فى روسيا لا نهتم كثيراً بمثل هذه الاختراعات، ولا ننشغل بصناعة نجوم الثقافة والفن، لأن روسيا فى حد ذاتها مولد هائل الضخامة: فيه العبث والسوريالية والواقعية والقصيدة والسحر والتهريج... انظر! هل هناك بلد فى العالم مثل روسيا يجرب على نفسه كل الوصفات! يخترع المشاكل من أجل أن يعود من جديد ليبدأ فى حلها! إننا هنا نرسم العالم، نعيد خلقه من جديد، وعندما «نعبث» فعبثنا واقعى جداً!».

قدير رحيموف يمتلك شخصية إبداعية انفعالية للغاية تتجلى بوضوح شديد فى أعماله، وفى إدراكه للعالم واستيعابه لحركته، فهو يرسم كل ما يصادفه بطريقته الخاصة، ويرسم علاقاته بالناس فى شكل ورود وأشكال متداخلة بإيقاعات لونية تشبه الجبر الموسيقى لدى ساليرى. المدهش أن هذه الانفعالية تنعكس على اللوحات فى صورة فنتازية تترك انطباعات غاية فى الواقعية لا يمكن أن تخطئها العين. أما الأكثر إثارة للدهشة أن أعمال الفنان لا تتطلب النظر والتأمل الطويلين اللذين تتطلبهما أحياناً المناظر الطبيعية الكلاسيكية أو حتى المعاصرة. فهناك ومضة انفعالية من جانب المشاهد تعادل فى قياسها الومضة الانفعالية لدى الفنان التشكيلى، وتكون النتيجة أن يتأثر الإحساس قبل العين.

إن النماذج الأصيلة للحيوانات والنباتات والأشياء- تلك النماذج التى تأخذ أشكالاً متحولة (حتى وهى على اللوحة) تمتزج فى تكوينات غاية فى الصعوبة والتعقيد، ولكنها فى ذات الوقت تظهر وكأنها على مسافات محددة من بعضها البعض، تربطها علاقات ما تشكل فى الأساس علاقاتها الحياتية مع بعضها البعض فى اللوحة وفى الواقع الفنتازى الملىء بالألوان. فالألوان بالذات لدى رحيموف، أو بالأحرى التكوينات اللونية الحرة هى التى تنجلى فيها عفوية الفنان وبواعثه الفنية والنفسية. والفنان فى لوحاته يمتلك قدرة إبداعية فذة فى إخضاع خيالات الأشياء وأشباحها والأشكال والنماذج لفرشاة ألوانه ولأحاسيسه فى آن واحد. غير أن هذه الأعمال ليست شيفرة كما تبدو للوهلة الأولى تحتاج إلى مفاتيح، وليست هيروغليفية أيضاً تحتاج إلى فك طلاسمها وإعادة قراءتها، ولكن تيار الوعى الموجود فى اللوحة هو الذى يعطى الدفعة «الشرارة» الأولى لخيال المشاهد، ومن هنا تحديداً تبدأ الرؤية الحقيقية للوحات رحيموف.

إلا أن كشف عالم قدير رحيموف، أو بالأحرى الدخول إلى عالمه الفنى أمر يمثل إشكالية واضحة، وذلك ليس بسبب تداخل الأشكال والألوان وامتزاجها على هذه الدرجة من

الصعوبة والتعقيد أو تلك بقدر ما يكمن هذا السبب فى الأسس الذاتية الخاصة جداً لعالمه الإبداعى. فى تلك الحالة لا بد من التأكيد على أن هذا الأمر لا يشكل أى تعارض أو تناقض مع ما قيل أعلاه حول إمكانية الدخول إلى عالم الفنان. ولكن الأمر ببساطة هو أن الوعى الموجود فى أعمال رحيموف الفنية يرتكز على أسس لها خصوصيتها تحتم على الفنان أن يكون مختلفاً فى كل عمل، ومختلفاً عن نفسه فى كل دائرة ومنحنى الأمر الذى يشكل أمام المشاهد تحدياً يدفعه ليس إلى الابتعاد– وكفى الله المؤمنين شر القتال– وإنما إلى قبول التحدى والاعتماد على الوعى الذاتى الخاص والخبرة وتراكمات اللاوعى فى أعمق مناطق الروح. هنا تحديداً نكتشف الإيقاع الموجود فى أعمال رحيموف والذى يتسلل إلى المشاهد فى هدوء وسرية وحميمية ليضبط إيقاعه– أى إيقاع المشاهد– وعلى الفور تحدث تلك العملية التزامنية فى الإدراك بين الفنان والمشاهد عبر اللوحة.

ولكن فيما تكمن ذاتية قدير رحيموف؟ إن ذاتية رحيموف ليست فقط فى مدخله إلى حدود الوعى الأولى بالعالم، ذلك الوعى الذى يتجلى فى نهاية الأمر عن العمل الفنى على اللوحة، وإنما أيضاً فى طريقة معالجته للنماذج الأصلية التى انطبعت فى وعيه. كما أن تعدد البواعث واختلافها لدى رحيموف هو الأمر الذى تسبب بشكل أو بآخر فى تنوع أعماله واختلافها. غير أنه فى مراحل ما من العمل تتغلب تلك البواعث على نحو فنى تشكيلى خالص وتخضع للقوانين (أو بالأحرى يستطيع الفنان أن يخضعها للقوانين) التى يعمل بها. بعد ذلك تبدأ هذه البواعث فى امتلاك الفنان بشكل تدريجى غير محسوس له هو نفسه، وتكتسب ثقته، فيبدأ تدريجياً فى الخضوع لها. هنا بالذات تكمن الحلول الذاتية للتكوينات الموجودة فى لوحات رحيموف.

الأمر الأهم، هو أنه من الخطأ تماماً التعامل مع أعمال قدير رحيموف على أنها قطع فنية ديكورية بسبب «السياسة» اللونية التى يعتنقها الفنان، لأن جوهر مضمون اللوحة لا ينفصل لديه إطلاقاً عن تكويناتها اللونية. ومع ذلك لا نستطيع نفى وجود بواعث أو أسس ديكورية فى أعمال رحيموف (هو نفسه يرى ذلك، ولكنه يؤكد دائماً على النسبة والتناسب فى مكونات العمل الفنى: فى الجوهر، والمضمون، والرسالة، ولغة الخطاب). ولكن الأمر الهام بالنسبة له هو أنه يمنحنا الإحساس بأن «رؤاه» تتضمن إدراكاً متعدد التفسيرات والتأويلات، ومتغيّرا باستمرار، وذاتى، وانفعالى، فى علاقته بالواقع المحيط بكل ما فيه من تعقيدات. ولعل ذلك بالذات هو الانطباع ورد الفعل على كل ما نراه وما نسمعه فى لوحاته وما نعيشه فيها وما نحسه من خلالها. إن رحيموف فى أعماله الفنية يتوصل إلى درجة ما من التعبيرية من خلال المجموعات اللونية وتناقضاتها، والترددات المعقدة لظلال الألوان، والتناسبات بين اللمسات اللونية الكثيفة وسطح

الخيش الناعم. فهو يتعامل مع الخلفية بنفس الاهتمام الذى يتعامل به مع تصميم العناصر الأساسية للوحة. وهو فى بعض الأحيان يضع فى سذاجة، الألوان فى تناسبات واضحة ومفهومة ومباشرة، وفى أحيان أخرى يمزجها (أو يركبها) فوق بعضها البعض فى رسالة غاية فى التعقيد. ومع ذلك فلوحاته تتميز بسطح ذى تركيبةناعمة حيث تسقط لمسات الفرشاة أحياناً هنا، وأحياناً هناك، وأحياناً تغطى موجة طرطشة، لونية أوسع مساحة،ولكنها فى كل الأحوال تكون فى موضعها الصحيح خاضعة بذلك إلى منطق الفنان الخاص ومجيبة فى الوقت نفسه على الحالة الانفعالية له. كما أن الحركة الحرة، ولكن الدقة، والمقابلات الحادة من عمق الألوان الدافئة والباردة، وكذلك الأشكال والنماذج، والتناقض بين الخشونة والنعومة، واضطرابات الألوان المتداخلة- كل ذلك بعيد عن التوازنات الهارمونية، بيد أن تلك المسألة ليست مهمة الفنان بقدر ما تكون مهمته فى الوصول إلى حالة ديناميكية تشيع مجموعة من العلاقات بين الأشياء والنماذج فى اللوحة ضمن عالمها الخاص جداً.

نبذة عن حياة وأعمال قدير رحيموف

ولد قدير رحيموف فى مدينة دوشانبيه جمهورية طاجيكستان. أنهى معهد طاجيكستان الفنى عام ١٩٨٤م. بدأ حياته فى موسكو عام ١٩٨٦م. حصل على عضوية اتحاد الفنانين التشكيليين السوفييت عام ١٩٨٧م.

- ١٩٨٥م شارك فى معرض عموم الاتحاد السوفييتى بمناسبة مرور ٤٠ عاماً على الانتصار على الفاشية.
- ١٩٨٧م شارك فى معرض عموم الاتحاد السوفييتى (شباب الدولة).
- ١٩٨٧م شارك فى معرض عموم الاتحاد السوفييتى (دولة السوفييت).
- ١٩٨٧م شارك فى معرض عموم الاتحاد السوفييتى (العالم بعيون الفنان)- ليننجراد، درزدن، هامبورج.
- ١٩٨٨م شارك فى عرض (عمل واحد)- بكين.
- ١٩٨٨م شارك فى معرض (معاصرونا)- طوكيو.
- ١٩٨٩م شارك فى معرض عموم الاتحاد السوفييتى (معاصرنا).
- ١٩٩٠م شارك فى معرض فنانى الدول الاشتراكية الشبان.
- ١٩٩١م شارك فى معرض اتحاد الفنانين التشكيليين الروس.
- ١٩٩١م شارك فى معرض (معاصرنا)- برلين.
- ١٩٩٤م شارك فى مسابقة مارك شاجال- بلاروسيا.
- ١٩٩٤م شارك فى معرض «سوفت- آرت».

معارض شخصية:

- ١٩٨٦م متحف بانكوك.

- ١٩٨٧م متحف الفن- الجزائر.
- ١٩٨٩م معرض «إكسبو- سنتر»- ليما.
- ١٩٩١م معرض «فوستوك»- موسكو.
- ١٩٩٢م معرض «مدينة الفن»- باريس.
- ١٩٩٣م معرض «فيلجا»- صوفيا.

توجد العديد من أعمال قدير رحيموف فى متحف تريتياكوف فى موسكو وفى متحف نوفوكوزنيتسكى الفنى، وفى جاليرى فولجدا، وفى متحف نيجنيتاجيلسكى الحكومى للفنون التشكيلية، وفى المتحف الإقليمى فى فيلنوس، وليما ومتحف مارك شاجال، وفى باريس وشتوتجارت وصوفيا وشيكاغو وسيول وبانكوك واليونان وإيطاليا وكندا وبولندا. ■

شعر

وجئتُ أغني عليكِ هبوبي

أحمد شهاب *

عزفتُ بناى يحاولُ لمّ حقولِ النغم
وجئت أغنّى هبوبى عليك
وأحصد سنبل ظلّ الرموشّ
وعند الصباح تطير ورود (الجسيرِ العتيقِ)[1] الينا
فتسجن كلّ عطورك كلّ حضورك
وتقفل شريان عمرى عليك
تمس يديك وهمسة ثغركْ
تمس بطعم التنفس ليلاً وأنت امتدادُ بنفسج هذا
السرير
وأنت أقولُ بأنّى أجنُّ عليك
ولكن غيابِ يديك يرش المكان بشىءٍ حزينْ
ويبكى بريقِ الأوانى ولونُ الستائرْ
يجف المكان ولست هنا
تقول عيونك هذى حدائق ليلٍ شذاها يصيح
ورود الأنوثة فيها يصيح
تمس خطاك ورفّة ثوبكْ
تمس يمامة عطرٍ تجئ لصدرى بعيد انتهاء
الكلام؟ أضعت بصدرى؟
غفوت عليه قليلاً؟
قميصى يذوب على إصبع موزْ
وصدرى استحال فراشاً وذاب بجدول هذه الأناقة
تأخر حبكِ لكن كيف تأخر

ثلاثون انقضين وأنت بعيدة
وورد الرجولة في آفاق
وفتّق غصن الحنين إليك.
تأخر حبُك كنت أُريدك تأتين إليّ بثوبٍ مشاكس
وشَعْرٍ ينطُ ويكسر قفل الأنوثة
ليشرب افق حياتى
لصوتك حقل يصيح وهذا الصباح وأنت معى
شعرت بأنّ يدى ستورقْ
فهاتى يديك لالقط بين الأصابع حبّ الكرزْ
لصوتك هذا الصباح حنين ورغبه
ونهر صغير اضاع بقربى مصبهْ
تموصل عمرى وشعْرى بموّصلْ
وبيتى كلام حنون ودفء وحبٌ
وموصل تدخل حتّى بلون الستائر، عطرِ
الشراشف، شاى الصباحْ
لصوتك نهرٌ يموج اناةً والفهْ
ولحناً تكسّر فوق ذراعى وأنت عليه
كأن عيون الجبالِ البعيدة تنبع فيّ.
كأن ببيتى تحطُ مواسم قطف العنبْ
عزفت بناى لاعرف كيف الطيور تنام بضفة ثوبكْ
لاعرف كيف صغار الأرانب تعرف اسمك ليلاً
وعند طولع الصباح تغيب بدفء قميصكْ
وتغفو بظل الوسادة
عزفت بناي يحوّل دفء يديك رغيف محبّة

---

* شاعر عراقي.

فمن لي بحبٍّ تسامى فأثمر بيتاً كواه الحصارُ
فغنّى لِطعمِ الرغيف
عزفتِ ليلالي التهجدْ
عزفتُ ضفائر بنتي
عزفتُ حنيناً تساقطَ فوق ربابي
لوعدِ لفنجانِ قهوة
لدربٍ مشيناً عليه وأنت بقربي حلوة
لمقعد وردٍ جلسنا عليه لمقهى يغني يغنى مجيئكَ
لشحاذ مقهى لباعة خبزٍ تغنّوا بخبز وشارعْ
لقطٍ يجوع بضفة شارعْ
أريدُ الاضاءة أكثرْ
وأورِقُ مثل رماحٍ بلحمِ الوضوحْ
سامشي بقرب الرصيف قليلاً لاشهد كيف بلادي
تكافح سوس الحصارْ
لاشهد (بسطةَ تبْغٍ) وطفلاً يقاومُ .
أضاءت غدي
أضاءت سنيناً ستأتي وعمراً تفتّق بين يديكِ
أضاءتِ دروباً عليها درجنا
فهاتي حديثك هذا الأنيق
ورشّي المساء بفضةِ ضحكة
بدفء يديك ولذّة شايك هذا المعطّرْ
بغمزةِ عين وشعرٍ طويلٍ تفكّك حتى تموصلَ
عزفتِ بناي تدرّب كيف يغنّى المكاحلْ
تدرّب كيف يحيلك عطراً بليلةِ عيد
فكيف إذا أخذتك ليلاً وطرت لابعد شاطئ
لاجعل اسمك هذا هديل حمام (النّبي [٢])
ودمعاً تساقط فوقِ قبابِ (النّبي)
تبارك هذا الحنين سيحبو مساءً بظلِّ الرخامْ
تسامى وهامْ

نُغَيمُ تفردَ
فاطلق نهرا
ولما تمردّ
تدفّق مهرا
نغيم تنهدْ
فاحرق ظهرا
وجاء الغروب لماذا عيونك يدفقُ منها الأمانُ
بوقت الغروبْ
لماذا وأنت بقربي يصير المساء واحةَ فضّة
فالمح أمّي تعود إلى بقطعة حلوى
وارجع طفلاً تسلّق جذع الصنوبر راح ليعدو
بحقل البنفسج خلف جفونك
وجاء الغروب فظلي بقربي مظلة دفء
وظلّي ليبقى المكان أنيساً
لادم انثى تناسى الخلود فجاء إليها
ليبني خلوداً جديداً بشهد الأنوثة
أميرةَ هذا المكان
أميرةَ حبّي تمرُّ يداك فيزهر حولي الأثاثُ
وتغفو الأواني بواحة طيبْ
وتهذي (استكانة شايَ) بضفّة كفّكْ
ونمشي فكل الجسور ستشبه (جسر العتيق)
وكل مزار هو (الشيخ فتحي)
وكلُّ المدائن موصل هذي العيون
وكل الأماكن أنت
فقولي كفاك تواصل هذا الحنين
وقولي عزفت يدي فصار النخيلُ امتداداً لكفّي
وصار كلامك خبزاً وصار بيادر تعطي ثمار
الصمود
صمودٍ تسامى فصار هبوباً
وجئت أغنّي جمال الهبوب

كسَرَ لحناً بناى المنافى
رجع ورداً بهدب الوترْ
اح يديه لصمت عميقٍ
وحين تناهى لديك انكسرْ
حبك حتى استحالَ ضياءً
رحم تثاؤب أعلى الشجرْ
وحتى استحالَ رغيفاً وخبزاً
وماءً يسيلُ بقلبِ الحجرْ
ت لديه سناجبَ قربَ المرايا
تهذي بأحلى الصورْ
رحل برد الحصار قريباً
رح اليتامي عليه انتصرْ
وجئت أُغنّى صباحاً هبوبى
رمى عليك ورودَ الظفرْ
رة ماءٍ لسطحِ عليه (سعادُ) نسجتُ مديحى
ب أمرُّ عليه لنقشةِ وردِ
احِك ورد
اح المدارس تصبحُو لتأتى إليك بصحنِ الفطورْ
اح عيونك تمطر حتى نهاية (باب السراى[٣])
اح الحضارة تمشى بباب السراى
كل الإماءة أنتِ وكلُّ المجاز

وظبيٌ عثرتُ عليه بدربِ الحجازْ
فجئت أُحجُّ إليه وألثُم وجهاً تدفقَ منه نخيلٌ بلادى.
فكيف تقمّص وجهك شكلَ الوطنْ
وكيف هواك تصوّف فيَّ تهجّدَ حتّى رمانى بشط الفراتْ
رأيتُ رغيفاً بحجم شموسِ بلادى يخيّمُ فوقَ الفراتْ

وشوقى نوارسُ ظلّتْ تحنُّ سنيناً لطينِ الفراتْ
فهاتى توجّس قلب المحبِّ قبيلَ الوداعْ
كأنَّ هبوبِ البنفسج عرش فوقى
كأن برودةَ هذا الحصار ستمحى بدفء يديك
سيشرب دفأك حتى ينامْ
ينامُ قطاةً ببالَ الكلامْ
كلام يهبُّ
يهبُّ فتصحو حقولٌ بصدرِ المحبَّ
محبَّ تقمّص ناياً وفمْ
وحاول لمَّ حقولَ النغمْ. ■

الهوامش:
١- جسر قديم فى الموصل
٢- سوق فى الموصل
٣- مرقد النبى يونس فى الموصل

شعر

السوسنة الماجدة

جميل محمود عبد الرحمن *

الشهيدة : وفاء إدريس
نادت القدس
أبكى نداها ضمير الذرى ...
وبكى بعده ورد كل الخمائل
وتبلل جفن القباب
بدر العيون الهوامل
وتهدج بالدمع نبر النداء
ليرتج همس
«إنها ... إنها .... القدس»
فتنابل بالوخز نبض وحسُّ
وتحسر فى الصمت سيف وقوسٌ
وتمادى وأورق عبر الخميلة وجس
وبكت فوق عرش الصبا سوسنة
النداء الجريح غزا الأمكنة
حول سوسنة
يتخاصر فيها الشذى والسنا والمنى
استقر النداء بها مثل رمح
رمته بكف الأسى مذنبه
وبكى حولها (ليلك) مستفز
وحقل صنوبر
ثم أجهش قلب الزنابق
البكا كأشتعال الحرائق
وجنون المطارق
كل تنهيدة .. تتحدى اختلاج الرصاص
والعويل الذى فى صدور البنادق
الرياح اللواقح لم تحتمل
عنف أنفاسها
وجسارة إحساسها
شوكها صار رمحا على صدرها
غصنها اللدن صار .. يباس إنقضاض العصب
العيون الجميلة (بالنجل) هاكحلت بالغضب
آه ياهدبها المخملى .. تصلب فيك جموع الخناجر
قلبها الغض أضحى مجامر فوراة باللهب
سحنة البدر صارت مكدرة .. تتقافز منها سهام عنيدة
وجهها القمرى كسته ملامح إصرار روح شهيدة
ومرارات أقسى وأمضى
تفوق السيوف البواتر
ثغرها الحلو من نمنمته يد الصانع العبقرى
غدا للنشيد خيوط الحناجر
البنان الذى كان لدنا
حيث يعقده الورد .. دلا على خصره
ها تجذر أضحى خيوط الإرادة
وتلبس جلد الجذوع السميك
تفحم منتصبا بأصابع وحشية هاجمه
ويداها ... يدا أخطبوط يعيد عصور الخرافة
إن أحلى وأبهى زرافة

* شاعر مصرى .

جسمها البض أضحى مفخخة قاصمة
زورقاً للشهادة يعبر فوق ضفاف الخلود
ويشرع فوق الضفاف شغافه
ويعيد لنصف البدور انتصافه
بعدما اكتملت ها هنا الملحمة
تملت فى إزار الشهادة
عزمة (خولة)
واقتحام (صفية)
واقتدار مليكة (تدمر) فخر النساء (زنوبيا)
وفداء (سناء المحيدلى) عروس الشموس
كل هدب ترامت قنابله
كان يصنع من غضبه (القدس)
عنف دوى وموت
وجوداً عتياً بأعنف صوت
كان يزرع غضبتها فى عيون الضحى
والضحى قد تغرب أزمنة ماسجى
وبدا التين والزيتون
فى إبتسام الشموخ يحنان للحظة الفاصلة
آه يالؤلؤ الجسم حين تراميت
عدت ترصع فى (ثالث الحرمين) ثرياته الماجدة
وترصع سقف جميع المساجد
بعضك اليوم عاد جنيناً إلى رحم الأرض إمك
تنزل منه الفوارس
تحكي اللظى
لانتفاضتها الواقدة
والمدى قبله للوداع
وداعاً أيا (قدس) ألقى عليك السلام

وأرمى على غاصبيك المنون
من شفاه البنفسج والسوسن المتفجر
تخرج قنبلة قاتلة
لتطيح برأس الجراد اللعين
والظلام الذى يأسر الفجر منذ سنين
والعروس على موعد
فى مواكب هذا الزفاف المقدس
تصعد الآن والحوار من حولها
والقيان الحسان
«ياوفاء» النداء
إن «إدريس» أرهقه الانتظار
والتلفت عبر مرايا الغبار
فى السما الرابعة
فاصعدى فى معارج نورك
نحو السما السابعة
وأصعدى فى بهاك
إلى الموكب المجتلى
وإتركى سر هذه الجسارة
للقادمين من الغيب والأزمنة
راكبى الأحصنة
إن أيامنا واهنة
إن أنفاسنا مذعنة
إن أعوادنا لينة
لايليق بوجه البطولة رؤية أوجهنا المحزنة
فاصعدى الآن هيا إصعدى
اصعدى الآن أيتها السوسنة. ■

شعر

قُــلْ هــو الحــرف

نضــال برقــان *

قلْ هو الحرفُ
قالتِ له ذاته : كنْ
فكانِ
وراحِ الكلامُ الذى هيأته الطبيعةُ
من أجل مرآتِها البكرِ ينسلُ من ضلعهِ
ثم كانت جهاتٌ تفيق
وكانت سماء تحتَ الخطى باتجاه السماء

قل هو الحرفُ
أكثر مِما يظَنُ البياضُ حياةً
وأجملُ مما تظنِ الكواكب
إذ تجعل الصبح فى ظلمتين
وإذ تجعل الوقت ينصب عزلته
فى طريق الدماءِ إلى أهلها
وإذا تجعل الكونِ يسقط خلفَ حدود النداء

قل هو الحرفُ
ابن الغياب الذى جعلَ اليتم صاحبه.
فى العبور الكبير إلى الماوراء
يعبُ التفاصيل حتى ليتسع الكون
حتى لتهرع أرملة الوقت نحو البداية
حتى تفيء الرياح إلى غيِّها الأبديَ

يعبَ التفاصيل
حتى ينصبُه الهذيانُ نداء أغانٍ صباحية
يشتهيها العماءُ صدًى فى المساء

قل هو الحرفُ
لم يمزج الخمر إلا برائحة الأصدقاء
الذين أفاقوا على وجعِ الريح
حتى استحالت سماواتهم شرفةً
واستحالوا مدىً
ثم أشعل نارَ الغوايةِ فى صدره
ودعاً الأرضِ
حتى تمارسه تحتَ عين الدجى سيداً للصباحِ
وحتى يمارسها امرأةً
من ترابٍ وماءِ

قل هو الحرفُ
سارتِ به غيمةٌ نحو موعدِها
وقليلٌ من الليلِ
– كانِ بحجم رَغيفٍ من اللحم –
راح يخبئ تحتَ مساماته كلَّ أسراره البيض
سارتْ به غيمةٌ نحو موعدها
وبه صعدَ الطينُ سبعةَ أخيلةٍ ناضجاتٍ تماماً
إلى شرفاتِ الحقيقة
سارتْ به غيمةٌ نحوَ موعدِها

* شاعر أردني .

وغناءُ البنفسج يعلو حواليهِ
فوق فحيح الفناءِ

قل هو الحرفُ
يخلع ثوب الحضارةِ
ثم يميل على البسطاءِ الذين ينامون
خارجِ سورِ الكلام
يشاركهم بالهدوءِ الذي ينعمون
وبالذكريات التي يشربون
وبالأغنياتَ التي يملؤون بها الوقت
حتى يظل الفراش يرفرف بالبال
والأرض كي لاتضيق على شاعرِ
كان أبيض احلامه أن يزوج ريشته للسوادِ
ويخطف من شبح الموتِ
مايستطيع الوصول له من صفاءِ

قل هو الحرفُ
حصّن أطفالَه بالحقيقةِ
من قبلِ أنِ يهبط الوهمِ من عرشهِ السرمدي
ليقسم روحِ الدجى بينه والسدى
ويخلف تلك الأغاني التي
زوجتْ نفسها للصعاليك مذبوحةً بالبياضِ

وأطيافُ من صعدوا فوقَ ظهرِ الحكايةِ
منذورةً للهباءِ

قل هو الحرفُ
مدّ ذراعيه للعالمين
وأرسلَ أحلامه ليحلقَ ليلُ الجمادات عبرَ
فضاءاتها
ثم نادى الفراشَ
وقوّضِ عرش الندامةِ
عرشِ الخسارةِ
عرشِ النهاية حتى تململَ كونٌ جديدٌ
وريح برائحة البدء راحت تسيل
وشعشعة العتم راحت تكدس أيامها السود
بين انطفاءِ وبين انطفاءِ

قل هو الحرفُ
شرّع أبوابه للغموضِ
ليفضح معناه
غمّس أنفاسه باضطرابِ المجرةِ
حتى ليثبت أكثر
حتى إذا ابيضّت الكلماتُ على شفةِ المستحيل
ترجّل عن يومه
وامتطى حلمه اللانهائي. ■

شعر

مرثية للزمن الآتي

حسين نجم *

فى همسة للغيب
فى سمع الزمان ..
فقدته ..
فقدت عمرنا معا ..
.. لم أبك ..
بل صرخت سنون من الإخاء
ودوت الآفاق .. فى صدرى ..
بطوفان عرم ..
.. وفى لهيب لوعتى ..
تبخرت كلُ الدموع ..
... تزاورت عن مقلتى
كى تنساب فى الفؤاد ..
دفقةً .. وراء دفقة .. من الحممْ ..
وحشرجاتٍ من حريق
مشرئبٌ فى حنايا الروح والوجدان
يجتاح الجسور والضفاف ..
جارفاً كل ارتباطى بالزمان والمكان
.. غير لحظة العدم
وطيف قبرٍ ضمه
وضم عمرنا معاً ..
ليخلص الزمانُ للحزنْ ..
.. آهاً لنا ..

لو تُختزلْ كلُ الليالى
فى السُويْعات التى .. من بعْدِها ..
حم الفراق ..
فنحتمى بها .. حصناً .. يضمُنا معاً
ونقطع الحبال بيننا
وبين دورة الزمنْ ..
.. من لى .. أخيّ .. بلحظة
مسروقة من عالم الغيب المهيب ..
أراك فيها .. من جديدٍ ..
سالماً مبتسماً سمح الجبينْ؟؟
.. لكن شيئا لن يكون
غير ضربة المنون ..
ويسكن الحزن السنين ..
ويبزغ الوجه الحبيب
.. طيف نورٍ
من خلال غيمة الدموع
.. في الفؤاد والعيونْ ..
وتجلد الذكرى عذابات الحنينْ ..
.. والفكر فى ارتحاله الدامى
بأرجاء الزمان المرتحلْ ..
يصيد طفيك الشفيف .. يا أُخَىّ
ونبضة من صوتك الرطب الحنون ..
يضمُها الوجدان .. كنزً من أنين
لايبينْ ...

---

* شاعر عربى مقيم بالدوحة

..ويغوص وقْدُ الجمر .. كالمرساة ..
في القلب الطعينْ ..
.. ويروضِ الدهر انتفاضات الشجون
.. وفي سويعاتِ الفناء
في حقيقة القدرْ ..
يستسلم الحريقُ للمطرْ ..
ويكمن الأوار والشّرَر ..
والتقي بعالم غيرِ الذي ألفته ..
.. فعالمي الجديد من جليدْ
تجمّدتْ فيه الأماني الزاهرة

وكلُّ ما فيه بلونٍ واحدٍ ..
لونِ الحداد المستكينْ ..
.. والعمرُ إن يمتدّ بي .. فيه ..
فكيْ أُوفيك حقّك .. يا أُخيَّ
في الفؤاد .. من حزَنْ
آها لفقدان الشقيق
يسكُّ خاتم غُرْبتي
ويصوغ لي وطناً من الأحزان
لا ألقى به حِضْنَ الوطن . ■

شعر

سيدة الشهداء

انتصار جاسم *

كانت وفاء
إمرأةً جميلة
من وطنٍ يئنّ
يصارع العدمْ
أو البقاء
صحتْ وفاء وأهلوها فُرادى أهلكتْهم السياط
ومزّقتهم الحرابِ
ذا أمها مريضةً أدمنها همُّ البكاء
وذا أخوها
يتوسم الجراحَ
ما فارق السجونَ والشقاء
وتحت ضلعها تنوء بالحلمْ
حبيبها الذى رأتْ بقربهِ
أطفالها ...
وبيتها ...
فوقَ الجبلْ ...
كلَّ مساء
تصبّرت .. ما صبَرتْ ذلّ العذابْ
فأقْبلتْ تنسج فوقَ جسمها
قنابلاً .. مثل الرجال
ذى صور
من أمها ...
حبيبها ...
إخوتها
لا .. يا .. وفاء
الوطن الجريح .. أغلى ياحياة
تطايرتْ أشلاء فى سفح الجبلْ
فى رحم الوطن
مثل الورود على العروس ... مثل نوارس
البحار
عاشتْ وفاء
ماتت وفاء
فأرضنا أمٌ تهونُ فى سبيلها الدماء ■

---

* شاعرة عراقية

شعر

وسـائد الدمـوع

محمد ضمرة *

نامي على دمعي
لتدخل همستى فى الجرح
تسمعنى صدى قلبى
فيسرح فى ابتهالات الأمانى
فقد فرشت الساعدين
على التراب وسائداً
والشوق فوق الشوك
جرّ مودتى حتى رمانى
فى حضنك الجبلى
حيث تواصلين مسيرة الأحلام
بين الأرض والسموات
والأجرام شاخصةً
تعد مواكب الأزمان
فى صحو الزمان
كلُّ العصور تمرّغت
فوق التلال كسيرة
طمعاً بوصلك
أو رضاك
والعازفونك شهوة لذواتهم
كانوا وراءك
يخلعون ملابس الزهاد
والصلوات قائمة
تسافر للسماء جريحةً
خلف الإمام
قدّوك أغنيةً
يردّدها رعاة الجيل
فوق مسارح اللّذات والفوضى
وماغنيتَ
بل سمعتُ شوارعك اللصيقة بالفؤاد
نشيج روحى
فاقتفت أثري
لتقرأ ما أعاني
نشروا قصائدهم
وقد لملمت بعضي شاهقاً
لكنّ طبعك ما هوى إلا بياني
فتبسّمي ياقدس من شعري
جموع الراحلين إليك
من كنعان حيث ينام
تحت التين
والقربان ملقى
فوق صخرك بانتظار الجائعين
إذا تخطّفهم طريق
أو تراءت منك للملهوف
بالنجوى يدان
هذا طريق العائدين إليك
من نار المجوس

* شاعر أردنى

ومن طقوس العاكفين على الحجارة
وتواصلوا تحت السماء
يرتلون العشق أدعيةً
وما ملّوا السجود ضراعةً
تحت المغارة
ويداك فى فرح الأمومة
تمسحان غبار ما نثر الزمان
على المكان
جنباتهم لصقت بجلد الأرض
فالتمعت مشيئات
وزفّ الكون وحدتها
لتخصب بالنبوءة كلما
تاهت وجوه
فى سراديب التوحش
وانبجاس الشك
فى رخو الكلام
ماطاق إبراهيم حرّ لقاك
فاستلقى على مرماك
مسكوناً بروحٍ قدّسته معارجٌ
وصلت بهاءك بالبهاء
فخلّدتك عواطف
سالت بأودية الحنان
فنمت على الصدر الرحيب مودةٌ
غنّي لها
مرج من السرّيس والبلوط
غطىّ الصخر أخضرها
لتنسج فى الخليل عرائشاً
تحت الدوالى
لمْ تتسع لاثنين
أو حتى اثنتين

مغارةٌ نفرت بحقدٍ طحلبى
فاركب نهارك ياخليلاً
قاصداً أمّ البلاد
مداوياً جرح الضغينة
واصطحب معك النبى
فهنا ستتقد النفوس مكائداً
وتفوح رائحة القلوب
بما تبيّت للوصول مصائداً
وإلى هنا
يأتى الذى غيّبته
يرتاد في الفلوات
أنوار الحقيقة
باحثاً أو صائداً
من مائه نسل البياض
ليركب الأسحار
يمسح بالرحيق
مكامن الوهج الطليق
مشارقاً ومغارباً
وإلى هنا يأتون أرتالاً
من الأضواء
فى فرح السنان
متعاقبين أمام مجدك
يحملون متاعهم
قبساً من الآيات
تسمعها الجبال رخيةً
فتعيدها لحناً
على نغم الحمام
متراكماً فى البال
أسمعه إذا شاهدت تاريخاً
يطلّ علىّ من باب العمود

مكثفاً حالي لحالي
حالي الذى قد شققا
والروّح فرّ مكسراً فتمزقاً
مرت على جسدى
قطارات السنين
تباعدت بيني
وبين ملامحي الأولى
وما رفّعت ذاكرتى
وأعرف أننى أدمنت حبك
كنت لا أبكيك
بل أبكي علياً
قنا إلى نصفين مقسومٌ
كما شاهدت نفسى
ضارباً فى التّيه
مشدوهاً فتيا
وأنا الذى بلّلت وجهك بالدموع
وحين جاذبني السقوط
ربحت آخر قبلة
فوق البلاط
وبين أعمدة الرخام
وكما تركتك شاهراً جرحى
لأبحث عن لحظات الشهادة
جرجرت عمرى
وارتويت قصائداً
كانت تغنى للسيادة
ورجعت ممتطياً حنينى
والدموع لك الوسادة . ■

شعر

الإجابات . . تقتل أحيانًا

أسامة شحاته عبد اللطيف *

فى عالمي أحبو وحيداً ...
والمنى أشلاؤها تعلو تلالاً ...
خلفها قناصة الأحلام يبغون البقايا من زمانٍ
كالسراب
يبغون أحلامى العذاب
فأسيرِ مرتعداً .. وظلى يرتعد
والحلم منِى يبتِعد
والصمت يقبع داخلى مثل الحراب
حتى مللت الأسئلة
عن أمنياتى الراحلة
أهلى ...
وجيرانى ...
وكل الأصدقاء وحق نفسى فى امتلاك الأخيلة
فمللت كلِ الأسئلة
لما وِجدت جميعها يِأتي له نفس الجواب
لحنٍ لناىٍ قد أتى من لا مكان
لحن له نِفس السمات لذلك الزمن السراب
لكنهِ لحن حزين
لحن حزين
فيزيدنى غرقاً بموجك حيرتى
ويزيدنى أرقاً بليلكِ غربتى
فإلى متى ؟؟

أمضي وحيداً فى الدروب
فى عالمى ضِاق البراح
ضاق البراح على الغريب
فإلى مِتى ؟؟
والعمر يرفل بين أنقاض الجراح
وإلى متى ؟؟
والقلب يقبع فى سراديب التردّى ...
ثم يِمضي نحو ليلِ سرمدى ...
يسأل الأفق الكئيب عن الصباح
وإلى مِتى؟؟
واليأس خفاش يعيث بكهف روحي المستباح
وإلى متى؟؟
وحرائق الحزن المرير تذيبنى ...
وتحيلنى في لحظة لرماد شكٍ ...
ثم تذروه الرياح
فيعود مختلطاً بدمعي أو دمي ...
كى يصنعا نايا .. وتمثالاً حزين
ضاعت ملامحه سوى فم وأنفاس الأنين
تعلو .. وتهبط ...
ثم تـ .. هـ .. بـ .. طُ
ثم تِ ..
هـ ..
بِـ ..
ط ... كل حين

---

* شاعر مصرى

وبدين أطبقتا على الناي الحزين
وبسرعة ـ وأنا أفتش عن بقايا الآدمىّ بداخلى ـ
جاءت يد حملت بقاياي التى
فقدت ملامحها الحزينة واكتست
وجهاً بلا أدنى ملامح أوصفات
ووجدت نفسى فى مكان ..
بين آلاف التماثيل التى ـ مثلى ـ
لها نفس الملامح والسمات
وعرفت فيهم كل أهلى الراحلين
ووجوه جيرانى ..
وكل الأصدقاء الغائبين
كل الوجوه المتعبة ...
الهاربة
نفس الوجوه المظلمة
وجميعهم قد رقّموا رقما وأسفله شعارٌ ..
عظمتان وجمجمه

الآن تعلو همهمات مبهمه
وبدأت أسمع من بعيد أسئله
عن بعض أشياءٍ بدت لي خائبه
عن حيرةٍ .. أو غربةٍ
والعمر والقلب الذى ...
واليأس والحزنِ الذى ...
وإلى متى؟؟
تنهى جميع الأسئلة
ونظرت حولى للتماثيل التى ...
بدأت بعزفِ اللحن رداً عن جميع الأسئلة
لكنه لحن حزين
لحن حزين
فحملت نايي مثلهم
وبدأتُ عزف اللحن مثل الآخرين
فعرفتُ كل الأجوبة
فعرفت كل الأجوبة. ■

شعر

بِحَقِّ هَاتِيكَ الجِرَاحِ . أسْألُكْ

أحمد محمد النقيب *

وَهَبْتُهَا من نَبْضِ قَلْبِي مَا امتلَكْ ..
جعلَتْ من دمي شموسا كي تضيء دَرْبَهَا
والنَّجم . في دربي الطويلِ في أفولِ مستديم ..
لايملُّ من حلكْ ؟؟
أحبُّك ...
وكُلُّ لونٍ للحياةِ مُبْهِجٍ، يزْدَانُ بالشوقِ إليكِ فَهْوَ
لك ...
بزوغُ شمسِ الأمنياتِ، كُلُّ أحلامِ البناتِ، شَدْوُ
عصفورِ التباتِ،
طلعةُ الأقمارِ حين مَغْرِبِ الشموسِ، بَسْمَةُ الحياءِ
وانفراجةُ النفوسِ .. كُلُّ
هاتيكَ المعاني - يا حبيبتي - جمالٌ . دلَّلكْ!
صفْصَافَةٌ أنْت
أنشودةٌ لجدولٍ رقراق ..
تدفعه إلى جذورك اشتهاءاتُ المنى ولُجَّةُ الأشْواقْ ..
يحلُمِ بالأسرِ الكريمِ في قيودِ الانعتاقْ ..
يحلُمِ دوْماً بالتّلاقِ، بالعناقِ،
والمنيِ العذراءِ تبدو - في جلَالٍ - كالملَكْ !!
حسبتَ قلبي المشوق . مؤئلكْ ..
وحرفِي الأمين بالقصيدِ منهلكْ ..
حينَ شاءت الحروفُ البوْحَ بالسرِّ الجليلِ ..
فوْق شِفَاهِكِ الحروف شاهتْ !!

تعثّرَ الحلمُ الجميلُ فوق صَخْرَةِ الصُّدودِ والحجج ..
تهشمت بالقلب . دفتانْ !!
أوّاه .. يافؤادي المكلومْ ..
تكالبتْ كلُّ الهمومِ ..
تنهشِ فيك عهْدٌ ودٌّ أثقلكْ
أَ ذلّكَ الغرامُ حين ماطلك ..
وحين أجّلكْ؟!!
ظننت أن حبُّكَ البريء قد ملّك؟
وا أسفاهْ ..
بلْ خذّلكْ ..
ظننت أنَّ البوْحَ بالعشقِ الخفيِّ وكّلكْ؟
بلْ وكّل الشّفاه حين ملَّ منْ صمت طويلْ ..
باحت بسرِّك الجليلْ
فكان مقْتلَكْ !!

حبيبتي ..
بحقِّ هاتيكَ الجراح .. أسألك ..
هل لي بقلبٍ بجلّك؟
هل لي بحبٍّ جامح - في مقلتيك - جمّلكْ
هل لي بعشق هام في دنيا الحروف بالقصيد
كلّلكْ؟
فلتصغِ للقلب الذي بدربك الغريب ماسلّكْ ...
ردّي إليه نبضه، وحبه ..
فإنّه - عشقاً - هلكْ !! ■

* شاعر مصري

شعر

وحدي وكونشرتو وحدي

غالية خوجة *

يا رعوداً،
تصعد من جلودنا إلى الفضاء :
يريدوننى أسيراً،
أو ، طريداً ..
أو قتيلاً ..
وأنا
أريد أنْ أكونَ شهيداً،
شهيداً،
شهيداً ...
قلها
مثنى وثلاث ورباع
قلها
بروحه نار مزهرة ..
ثمة شعب
ينمو من الشظايا
والشمسِ تضيئها الدماء ..
المطرِ مترِب
لاشكّ،
حزين هو الفناء ..
ليس الشعر
وحده ضاع فى الغابات
ليست الكلمات

وحدها
من
يتكفّن ..
حتى الوقتُ
يمشي فى جنازة الوقت ..
وحدك يا الله ووحدي ..
و .. وحدى وفلسطين ..
فيا
شجراً يبكى ،
سلّمْ لى على الشهداء ..
ويا وطناً ،
يولدِ من أصابع الطفل
بلَغْهم
كيف دماؤنا تعانق السماء ..
كيف
أرضنا
تتمنى العروج إلى أرضهم
وكيف العشب
بكيِ
تحزّمِ
وتفجر فى الأنحاء ..
يالله ،
وحدك لفلسطين ..
و .. وحدى

* شاعرة سورية

تحت غيومك
أزهار أبابيل
كنائس
وصوامع
موتاً
وقيامات
وصراطَ أنبياء ..
يا .. الله ..
من غزة
إلى رام الله
جثثٌ تبنى الفجرَ والوطن ..
جثثٌ
تشرق منها الشمس
فيغيب الزمن ..
«مريم»
تصمد
تصعد
تسأل
تستغيث ..
آه ،
وكنيسةُ المهدِ بياضُ كفَن ...
دم
و
يولد المسيح ..
ألا تسمعون النخلات تصيح :
أبي ،
أيها السلام المقتول،
أمّي ،
أيتها الحرب ..
جثثٌ «آيات»

جثتى منارة
والنار تكتب
جذور الزيتون تقاوم
والغيوم ،
ترمى الحجارة ..
جثتى،
كلُّ النشيد ..
ونشيدى،
كلُّ الشظايا
وقبل
أنْ
يخلقوا
نفخت على الليل روحى
فكان النهار ..
كيفما استداروا،
رأوا :
موتي حجارة وجروحي ..
وحين يحلمون،
يرون :
طفلنا الميت يصرخ :
– لاتخيفنا الدبابات
لا «بوش»
ولا «شارون» ..
أشلاء رضيعنا تصيح :
– لماذا تخافنا الطائرات؟
يا .. «نابلس» ،،
صخورِك جثث ...
وجثثنا نور ..
أيها البحر ،
موجاتك أرواحنا ..

وأصدافكَ،
تخبئ آلامنا بشارة ..
يا الله ..
صوتك فينا يعلو ..
ودمنا
إليك
يعلو ..
و .. وطننا،
تحت أقدامهم ونيرانهم
لن
يموت ..
أيها العرب ،
دمى لاينام
ولا
جثتى
ولا
الليلُ ، الليلُ ، الليل ..
أيها العربِ ،
جدراننا المهدّمة مستيقظة
فكيف تنامون ؟
يا صبرا وشتيلا وقانا وجنين
يا
نزيفاً
فى قلب المطر
وفى جسد الجنين ..
يا
إيقاعات خيولهم،
لماذا
ترين دمنا وتهربين؟
أنا

لا
أبكى
من قذائفهم
ولا
من الموت الحنون ..
أيها العرب،
أبكى
وشرياننا يُذْبَحُ تُذْبَحُ فلسطين ..
يا الله
نيسان
كالأزمنة
يسبح فى الأرجوان
والفصول،
تتزنّر بخصرنا
فتتفجّر ..
نحن الثلج
يخصب الأرض والسنين ..
أيتها السماء
أين رعودك؟
يا «نوح»
هى «استوت على الجودىّ»
وأجسادنا زلازل
وغيوم ..
طوفان
وبراكين ..
أجسادنا،
مقابر تزدهر
وتزفُ ريحانها للذين ناموا
أو ...
للعاشقين ..

يا .. وردنا،
إنّ
منْ ماتوا
سيحيون وفلسطين ..
آهٍ و وحدي ...
وحدى وكونشرتو وحدى
أحسد
جميع الموتى
أعنى :
كلَّ منْ
مات قبلَ أن
يحدث ما يحدث .
ألا يكفى
أنه لم
يرَ كيف
فلسطين
تختفى فى الدم؟
يا ... ،
ياليلكاً يرفرف من عروقى
أعلمِ
أنك لاتخشى الظلمات ..
ولونك
كلمات
ترحل من مجرة إلى مجرة ...
ومثلى ،
تحسد
الذين يحيون بعد أنْ
يحدث
ما
سيحدث

ألا
يكفيهم
كيف
فلسطين
تظهر مشعلاً يطير؟
يا .. لهبها،
يا
نهاراً
مضاء بدمى،
أعلم
أنك حزين ..
حزين على جثتى
وكذا،
الماء والنار
الريح،
والحنين ..
ياجثتى
لا
تحزنى
لأنكِ رأيتِ المجازر
يكفى
أنْ
تنبت الجثثُ أمطاراً
فيشتعل الفضاء بالزقزقة ..
ألا يكفى
الموتى الأحياء
ويا أحياء الموتى
أن أري
جثتى،
معانٍ متوّجة بالغار ..؟

قصيدةً
تخرج من المغارة؟
من المهد؟
من اللحد؟
قصيدةً
تُصلّي فى الأقصي؟
فى مسجد القبة الخضراء؟
فى الجبال؟
أو ...
فى الصخر؟ ■

قصة قصيرة

النقــر علــى زجــاج القلب

فـؤاد قنـديل (*)

ما إن لمس مهدى الأرض حتى قفز فجأة، وأوشك أن يرتطم بالحائط .. فقد شعر أنه داس عليه ـ الشقة غارقة فى الظلام، وهو فى غمرة النوم الثقيل، نسي أن وحيداً يحرص على النوم إلى جوار سريرها.

وخز قلبه الألم مشفقاً على وحيد الذى لابد قد أصابه ضرر .. مضطرباً راح يبحث عن مفتاح النور، تبيّن أن الكهرباء مقطوعة .. تحسس طريقه إلى المطبخ فأضاء شمعة وأسرع عائداً يتخبط.

كانت راضية زوجته قد أفاقت على صوت اصطدامه بكراسى السفرة والثلاجة، ثم رأته عائداً يحمل شمعة ونورها يلقى على وجهه وعلى الجدران ظلالاً مرعبة،

– خير يامهدى

– وحيد

– مابه ؟

– يظهر أنى دست عليه

رغم حجمها الضخم هبت من تحت غطائها فى خفة عجيبة، ووقفت على الأرض تنظر إلى حيث ينظر

.. دق قلبها وهى لاتكاد تصدق .. خطفت منه الشمعة وهبطت إلى الأرض تقلب فى وحيد ..

كان واضحاً أن المسكين تحطم .. خبطت راضية على صدرها وقالت بصوت تجذبه من نسيج قلبها المخلوع، صوت ينز بالأسى ويعبر عن خسارتها الفادحة :

– يا حبيبى يابنى .. أنت يامهدى عميت

لم يرد مهدى، كان قد تعوّد على أحجارها فى أيام السلْم ، والآن وهى فى عز المصيبة يحق لها أن تقول ما تشاء .. تهاوى إلى جانبها فقد كان يشعر مثلها بالخسارة ولكنه كعادته يغضب فى نفسه فقط ويتألم صامتاً وينفث سيجارته بسرعة.

أخذ منها الشمعة فى صمت، ووضعها على الأرض، تفرغت هى للتقليب بإصبعها الغليظ القصير فى أعضاء وحيد المفككة .. كلما رفعت ساقاً سقطت، ورفعت رأسه فسقط هو الآخر .. اندفعت فى نشيج متدفق وغريب.

... بحر من الدموع لايتوقف ، ينتفض له جسدها بقوة.

– ياحبيبى يابنى .. ياحبيبى يابنى

كان مهدى متأثراً جداً ويشعر بالأسف لأنه لم ير وحيداً وحطم عظامه أنا السبب .. امسحيها فيّ ربت على فخذها :

– خلاص ياراضية .. الدنيا كانت ظلاماً

لم تكن مستعدة لسماع كلمة :

– أُسكت .. أُسكت

(*) كاتب مصرى

استمر فى طلب العفو :
- حقك علىّ . . عمره انتهى وهذا أمر الله
كانت فى عالم آخر :
- ياحبيبى يامدحت
- مدحت!.
- ياحبيبى يا وحيد
عاد يربت على فخذها وهى لاتشعر إلا بقلبها المحطم، ووحيد الذى انتهى وكان أنيسها الأوحد .. مضت تتذكر خفة دمه وذكاءه وحنانه .. طوال عمرها لم تر ولن ترى من له صفاته
أوشك مهدى على البكاء ، لكنه تشاغل بالتحديق فى العظام المسحوقة ثم صرخ قائلاً :
- إنه يتحرك ياراضية .. انظرى
بسرعة مسحت عينيها لترى إن كان فعلاً ينبض ويحاول الحياة .. كان رأسه يتململ، وكانت له عين مفتوحة بثبات كالموتى وعين مغلقة تماماً.
ظل مهدى يرقبها لعلها تتخلي عن سخطها الزائد ولوعتها التى تشوّه ملامحها .
إلى المطبخ أسرع مهدي بإلهام غير عادى أحضر خرقة، مزّقها شرائط صغيرة ثم فتح أحد الأدراج وأخرج منه قلم رصاص كسره نصفين.
رفع وحيد وطلب إلى راضية أن تمسكه من بطنه، ووضع نصف قلم على ساق ولفهما بشريط من القماش، ووضع النصف الآخر على الساق الثانية ولفهما .. عادت الكهرباء واجتاح الشقة نور باهر .. ارتجفت منه العيون فرح مهدى بفرج وأطفأ الشمع الذى كان قد أضاءه ومضى يؤلف جبائر وأربطة للكتكوت الوحيد محاولاً أن يصلب طوله ويجعله يقف ولو كخيال المآتة ..
قال لزوجته التى ذوّبها اليأس :

- إن شاء الله سيعيش
- كيف سيعيش يا فالح؟!
- ربما يصبح أعور لكن لايأس
- لقد سحقته يارجل
- ربما يحتاج هذه الجبائر طول عمره، لكنه سيعيش
- ومنقاره الصغير نفذ فى اللحم.
- سأطعمه بنفسى .. لاتقلقى
- أنت تموت فى النكد
- سيعيش اطمئنى
لم يستأنفا نومهما .. بقيا إلى جواره يرقبانه وهو يجتهد للتماسك، ربما ليس طلباً للحياة بقدر سعيه لإرضائهما وتلبية رغبتهما الحميمة فى أن يعود للحياة واللهو والمؤانسة.
فتح مهدى بصعوبة ورهبة منقاره، حاول أن يعيد الشفة العليا لتكون فوق السفلى بالضبط ثم أخذ يلقى بينهما حبات الأرز .. فى البداية لم يجد استجابة .. فنزل عليه الوحي .. أحضر قطارة العين ومضى يسحب بها ماء ويسقط فى فمه قطرات ... تنبهت أعصاب الكتكوت بعض الشىء .. فعاود الكرّة، وكلما نبض عصب ضئيل تجدد الأمل فى نفس راضية، وأوشكت أن تسامح مهدى الذى أساء إليها إساءة لاتغتفر .. طرقعت بإصبعيها الوسطى والإبهام مشجعة وحيد على مواصلة التعلق بالحياة.
أبدى مهدى عبقرية فى الإصلاح لم تعرفها عنه إلا فى حالات نادرة وأيقنت أن الطبيب البيطرى نفسه لايفعل مافعله مهدى. ها هو ومن أجلها يحاول أن يعيد الحياة إلى الكتكوت الوحيد بعد أن فقدت عشرين كتكوتاً اشترتها منذ ثلاثة أشهر ..

والغـــريب أن هذا الكتكوت لم يكن ضـــمن المجموعة التى اشترتها ولكنها طلبته من البائع هدية .. فوق البيـعـة نعم .. أشارت عليـه هو بالذات وقالت له :

– هات هذا الكتكوت لمدحت

– لقد أخذت حقك

– سآخذه لمدحت ولدى .. إنه لمدحت .. لا

وماتت كل الكتاكيت إلا كتكوت مدحت . . وهى لم تفكر طوال حياتها فى تربية الكتاكيت أو أى نوع آخر من الدواجن .. كان مـهدي حـريصاً على راحـتها .. يشترى لها كل ما تريد جاهزاً لكنها وجدت نفسها مضطرة لذلك بعد أن تزوج أبناؤها العشرة ولم يبق معها إلا أصغرهم مدحت. كان مـدحت قد أحب وحيداً مثل أمه وأبيه ، وحرص أن يلاعبه كلما كان بالبيت أو إذا عاد من الخارج ولم يستقبله وحيد، سأل عنه كان وحيد إذا سمع جرس الباب أسرع ليستقبل القادم ويتبعه إلى حيث يدخل .. إذا كان واحـداً من العائلة دخل معه إلى حجرة السفرة أو النوم، وإذا كان ضيفاً اصطحبه إلى الصالون وبقى يرقبه بوعي وانتباه .

وأصبحوا يقدمون له نفس المشروب الذى يشرب منه الضـيف، ونفس الذى يأكله .. ولما أخـذ مدحت وحيداً مرة لينام معه على السرير لم تقل له أمه : لا تأخذه معك حتى لاتسحقه ولم تقل : دعه حتى لايفسد سريرك .. بل قالت له :

– إن لك غطيطاً عالياً سيزعجه

لكن الحب الجارف لوحيد لم يسيطر تماماً على راضية ومهدى إلا بعد سفر مدحت العنيد إلى الكويت .. ولم يكن بحاجة لذلك، لكن أصدقاءه كان لهم فى كل شئونه تأثير بالغ عليه.

أصـبح وحـيـد هو مـدحت وهو كل الأبناء .. وخاصة أن راضية تبقى وحيدة معه بعد خروج مـهـدى إلى الورشـة التى لايعـود منهـا إلا بعد الغروب بقى وحيد مخلصاً وتابعاً أميناً لراضية .. إذا ذهبت إلى المطبخ تبعها، وإذا دخلت حجرة النوم كان قبلها .. وإذا خلعت ملابسها فعينه عليها، وهو معها إذا دخلت الحمام .. إذا أكلت يأكل وإذا شربت يشرب، وإذا لم تحضر له مثل ما معها نقرها فى قدمها الصغيرة المدورة، عندئذ تعرف أنها نسيته وأنه غاضب.

أما إذا فتحت التليفزيون فإنها تضعه إلى جوارها على الكنبة، لكنه لايرتاح فى هذا الوضع ويسرع بالقفز ليضطجع فى حجرها مستمتعاً بالدفء الذى ينفثه فخذاها .. يتطلع مثلها إلى التلفزيون وهى تقزقز اللب وتضعه فى فمه .. وإذا كانت البرامج المعروضة عبارة عن ثرثرة فارغة ، أو معادة فإنه يؤثر النوم وتغطيه بطرحتها، وأحياناً تغلق التليفزيون وتبدأ معه حديثًا طويلاً ، تحكى له مايخالجها من مشاعر وأفكار .. وتعترف له بأمور لاتصرح بها حتى لمهدى زوجها وأبى عيالها :

– ركـبـتى ياوحـيـد يابنى .. نشـر جـامـد .. الرومـاتيـزم بعـيـد عنك، وأولادى لايسألون .. منهم واحدة بينى وبينها «خطوتين» لاتفكر فى أن تطل عليّ، والثانية المجرمة تقول لأخيها .. أمى الآن لاتسـأل عنا، إنهـا تربى صـرصـوراً، وستكتب له ثروتها .. أأنت صرصور ياوحيد ؟ .. هم الصراصير ياحبيبى .. هات لماما قبلة .. قبلنى عدل ياوله .. شاطر .. هل تحب ماما؟ ..

حبيبى .. وماما تحبك.
رق الصباح وكل ساعة تمر تشهد تقدماً، لطبيب مازال ببراعة يتفنن فى العلاج ويبتكر ى الترميم، وأهل المريض يتجول فى نفوسهم لأمل، ويطل من عيونهم التى خلت تماماً من لدمع، لولا الشك فى إمكان عودته للحياة بقوة كما كان .. وكيف يعود وليس فيه عضو واحد ليم.

ى الثامنة ذهب مهدى إلى الورشة دون أن تناول فطوره المقدس وبقيت راضية إلى جوار حيد دون أن تفكر حتى فى أن تدلى السلة لحبل لبائع الخضروات .. قررت ألا تطبخ اليوم سوف يأكلان أى شيء.

حيد يتحسن باطراد وشجاعة .. واستطاع بعد يام أن ينقل بعض الخطوات لكنه كان يقع برغم للام الرصاص المثبتة عل ساقية ورأسه محمول بجبيرتين مثبتتين طولياً على جانبى طنه.

نت راضية حريصة على إطعامه بنفسها حبة حبة، وعلمها مهدى كيف تقطر له الماء، كنها كانت دائماً تفكر فى مدحت الذى لم رسل أى خطاب منذ سفرة لم يرض أن يعمل درساً فضل الورشة مع أبيه .. وأظهر تقدماً ما ى تعلم الميكانيكا، واستطاع بعد أشهر قليلة أن صلح أى عيب فى أى سيارة، لكنه سافر .. كب الطائرة ورحل بعيد بحيث لاتراه أمه لايراه أبوه.

صدقاؤه يا وحيدهم السبب، كان مطيعاً ولكنه تدريج بدأ يحتد ولايسمع الكلام .. ولاجواب مدحت .. ربنا يحرسك بابني فى غربتك، بعد أيام قرر الطبيب رفع الجبائر ووقف وحيد لحظات ثم وقع .. أنهضه مهدى وساعده على السير خطوات .. فسار ثم وقع، وهكذا مضت المحاولات، لكنه كان يسير منحرفاً جهة اليمين تبعاً للعين السليمة ثم يصطدم بالأشياء ويقع.

ظل مهدى يرعاه بتأملاته وأفكاره حتى تحسن، لكنه لم يكن قادراً على العودة لنشاطه القديم، غامت الرؤية وقل السمع وتراجع الجهد وبدا مفتقدا لذكائه وخفة ظله وتأثرت إرادته بما اعتراها من الأسى واليأس.

صحا مهدى ككل يوم وبحث عنه محاذراً أن يقضي هذه المرة عليه تماماً .. بحث عنه ليحييه تحية الصباح ويقبله قبل أن يتوضأ .. لم يجد له أثراً تحت الدولاب ولا فى المطبخ ولا تحت الأسرة. . أيقظ راضية التى انطلقت فى حماس تتأكد أولاً أن كل الأبواب مغلقة وأنه لم يفتح أى باب ويخرج، وربما يسافر .. لماذا لم يرسل مدحت خطابات؟!

لقد تحسن وأصبح يأكل وحده فما الذى جرى؟

أخيراً وجدوه مسجّى على سجادة الصالون .. ممددا فى هدوء أيقظوه فلم يستيقظ رفعوا رأسه فسقط منهم مستسلماً للنهاية .. مدحت ... دق قلب راضية

ياحبيبى يابنى .. استر يارب

وانفجرت عيناها بالدمع بينما تسلل مهدى إلى الورشة دون فطور وقد خامره إحساس بأن صاحبة الجسد الذى ينتفض بالغضب والتشنج المحموم سوف تقبض على زمارة رقبته.■

قصة قصيرة

ثماني غيمات لرجل ماطر

أحمد حمد النعيمي (*)

... **أما** عن الغيمة الثامنة، فهكذا دون مقدمات أجدها بين يدى،وليس شرطاً أن أعرف كم من الأرقام أو الخطوات احتجت حتى وصلت إليها كغيمة مفترضة.

سابعاً..

أنا رجل طويل القامة، وأشبه قوس النصر رغم أنى الهزيمة كلها.

سادساً..

أنا رجل جرىء جداً، لا يخشى شيئاً فى الدنيا سوى صوت القط وأنين الفأر حين يشتبكان.

خامساً..

ما زلت أدرك أنه ما من أحد يستطيع أن يرسم، أو يلتقط صورة دقيقة للواقع، بما فى ذلك الصور الحقيقية التى يلتقطها المصورون للناس لغايات الوثائق الشخصية، أو الذكرى، أو الظهور فى الصحف والمجلات، وعلى أغلفة الكتب، فحين كنت فى بداية مراهقتى التقط لى أحدهم صورة، ثم عاد والتقط لى أخرى حين توغلت فى الثلاثينيات، لم تعد الصورة الأولى تشبه الثانية، وبالتأكيد ستزداد حدة الاختلاف كلما تقدمت أكثر.. هذا يعني أن بداية التحليق واحدة غير أن الارتفاعات تختلف، والفكرة ذاتها تنطبق ع الانحدار.

رابعاً..

وأدرك- كذلك- أن الإنسان القويّ هو ذلك ال يعرف كيف يبني مجده، ولو فى قلب هزيمة.

ثالثاً..

منذ مدة ربما ليست طويلة دخلت الألفية الث مع الداخلين إليها وفيها.

ثانياً..

فى الألفية الثالثة- كما فى الألفيتين السابقتين- على المرء أن يظل مدركاً أن انتصاره فى معر صغرى قد يعقبه هزيمة كبرى، لذلك عليه يظل واعياً لمسألة مفادها: من ينتصر اليوم ع أن يتدرب على التخفيف من وطأة هزيم المقبلة.

أولاً..

لم أنس أبداً قول الريح لذلك الأرعن الذى ر الانحناء إليها: إن تنحنى لى لا يعنى أ تخشانى، بل يعنى أنك لست بحاجة سوى لل من كل هذا الهواء. ■

---

* كاتب أردنى

قصة قصيرة

المتــوحــدان

أحمد الشيخ (*)

وفى الكابوس الكابس على قلبى وعقلى رأيتنى زوجاً لنفس الزوجة وأباً لنفس العيال، كانت أحوال زوجتى لا تطاق بسبب أنها كانت تعترض على كل اعتراضاتى الشرعية وغير الشرعية، كنت أكابد من تكرار محاولاتى لإفهامها منطقية أسبابى التى تبرر اعتراضاتى فلا تستجيب أو تبدى استعدادها لإمكانيات الاستجابة أو الفهم، كان عيالى فى الكابوس يكابدون العري والحرمان والمرض ولا أملك القدرة على مساعدتهم لضيق ذات اليد، وفى نفس الكابوس الكابس على أنفاسى كان لزوجتي شقيق وحيد قادر على الانقسام بحيث يتحول إلى ثلاثة أشقاء بمثل ما كان لى شقيق واحد يمكنه الانقسام إلى ثلاثة أشقاء وقتما يشاء.

كان شقيق زوجتى وقت الانقسام يتحول إلى سمسار مواشى فى سوق بلدتنا مع تاجر سوق سوداء فى المدينة التى نتعايش فيها بكل العسر أما الثالث فكان عميلاً لأكثر من جهاز من أجهزة الرصد والمتابعة والمراقبة، كان من الممكن أن أحتمل تاجر السوق السوداء أو سمسار المواشى رغم الخسائر التى كنت أخسرها بسببيهما، صحيح أنني كنت لا أهتم بأسعار المواشي إلا في أضيق الحدود لأننّى لا أشترى لحومها إلا فى المناسبات السعيدة التى هى قليلة نادرة، لكنّ تاجر السوق السوداء كان يكوينى وينتقم منى على أبشع نحو لأنه كان يطاردنى أو يجعل صبيانه يطاردوننى كلما احتجت شيئاً ضرورياً من سوقه الذى يسيطر عليه، كنت أدفع أضعاف أثمان كل ما أشتريه للاستهلاك اليومى أو الشهرى أو السنوى، وسواء اشتريت منه مباشرة أو من أحد أعوانه أو شركائه فقد كنت أدفع بالزيادة مكرهاً، والذى كان يكيدنى هو إلحاح زوجتى- التي هي أخته- عليّ كي أكفّ عن الاعتراض، وكانت فكرتها تتلخص في أنه أحق من الغرباء في ابتزازي، وما دام الكل يكسب في سوقنا السوداء بنفس البشاعة فلا بد أن أخاها مظلوم لأننى أصب عليه وحده كل غضبى وأعلن احتجاجاتي وكأنني أستخسر فيه الربح الحلال بموازين السوق، كانت تستشهد بحديث مدوٍ عن رسولنا الأمى يقول فيه أن تسعة أعشار الرزق فى التجارة، أطالبها بأن تمهلني فترة حتى أراجع صحة الحديث فتتهمنى بالخروج على الناموس أو حتى من دائرة الإيمان، أتعذب وأشعر بوحدتى فأحاول مرة أخرى أن أفسر لها فكرتى فلا تستمع لى ولا تتيح لعيالى إمكانيات الاستماع إليّ مخافة أن تفسد عقولهم مثلما فسد عقلي أو مروقهم مثلما

(*) كاتب مصرى

مرقت وتشككت فى الحديث الصحيح، أتحيّر أولاً ثم أستسلم وأسمح لعيالى بالشراء منه بأغلى الأسعار لكنها لا تسامحنى وإن سامحتنى لم تغفر لى سوء النوايا أو الحقد على الشطّار من تجار المدينة وهو عيب يصعب إصلاحه وقد فات الأوان.

لكنّ الشخص الثالث والذى هو عميل لأكثر من جهاز من أجهزة الرصد والمتابعة والمراقبة فقد كان هو سر مأساتى ونكبتى وجوهر اعتراضى على الاحتمال، ذلك أنه كان يأتى ويكتفى بالجلوس فى قلب المسكن ساكناً وصامتاً، يتأمل بلا ملل محتويات المكان ويفحص بإمعان كل ما يرتديه العيال أو ترتديه زوجتى، يحسب حساباته ويقدر ثمن الوجبة الواحدة ثم يضربها فى عدد الأيام، ولا بد أن وجوده كضيف كان يفرض علينا تزويد كمية ما نشتريه من بعض السلع أو حتى تفضيل نوع أغلى على نوع أرخص من باب إكرام الضيف المشارك فى الوجبات، لكنه لم يكن يهتم بمثل هذه الفروق، وبآلية كان يكتب التقارير عن دخلى المحتمل وربما يضيف إليه ما قد يكون قد وصلنا من بعض المعارف أو الجيران على سبيل الهدية أو المجاملة، بل إنّه كان يحسب أيضاً أشياء صغيرة لا يلتفت إليها المرء من أمثال كوب شاى دعاك زميل عمل إلى شربه على حسابه أو توصيلة تطوّع بها صديق وأنت فى طريقك ليحميك من زحمة المواصلات العامة، كان يحسبها ويضيفها إلى الدخل الشهرى أو السنوى، يكتب تقارير مطولة ثم يرسلها بالفاكس من مكتب الكمبيوتر الجديد الذى انفتح مؤخراً عند ناصية حارتنا، يفسر لها الأمر على أنه عمل مشروع يقوم به فتطالبنى بأن أكون أميناً معه وألا أحاول أن أخفى عنه أى معلومة ولو كانت بحساباتى تافهة لأننى بذلك قد أعوقه عن تأدية الواجب الذى هو مكلف به، ولأنه لو لم ينجزه على خير وجه وبدقة فسوف يتعرض للمساءلة أو يتأثر مستقبله كرقيب وراصد وكاتب تقارير معتمد، وعندما أعترض على فهمها لوظيفة أخيها تثور وتغضب وتذكّرني بأن كل شىء فى حياتى مكشوف وواضح وضوح الشمس، وأنّ ما يجري فى بيتنا وخارجه ظاهر ومفهوم وسهل التفسير، ولأنّ كل خطوة أخطوها محسوبة وكل فعل أو ردّ فعل فى حياتى معروف فإنه يتساوى عندها أن يكون أخوها هو المكلف بمتابعتى أو أن يكون غيره، لكنه بالقطع لو كان لها حق الاختيار فإنّها سوف تختار شقيقها لأنه بحسابات العقل والدم أولى من الغرباء طالما أن النتيجة فى كل الحالات واحدة ولن تتبدل، وعليه فيلزم الاستسلام له وتسهيل مهمته حرصاً على مستقبله الذى يهمها ومن الواجب أن يهمنى بنفس الدرجة، أقاومهافترة فينكبس صدرى ثم أنهار وأستسلم لأن أكون هدفاً مكشوفاً لشقيقها إلى حد العراء الفاضح.

أما أخى الوحيد فكان أمره يختلف فى الكابوس، ربما لأننى كلما أوشكت على الإفاقة أوشكت على تذكر وحدتى المطلقة فى هذا العالم لأنه لم يكن لى فى حياتى أي أخ أو أي أخت، وعليه كنت فى الكابوس أفرح على نحو ما لأنه تحقق لي وهو كابوس كابس على أنفاسى حلماً ظل يراودني فى طفولتى دون أن يتحقق أبداً، فمن هذه الناحية كان الكابوس مفرحاً بمعنى من المعانى. كان أخى عندما ينقسم فى الكابوس يتحول إلى قاتل مأجور وآخر سباك بارع فى ابتزاز العملاء،

أما الشخص الثالث فكان لسوء الحظ شبيهاً بثالث أشقاء زوجتي على نحو ما لأنه كان محاسباً وراصداً للحركة ثم مفسّراً للمشاعر الإنسانية الكامنة ومترجماً للحركات العفوية وزلات اللسان، كان حالة متفردة فى ادعاءاتها للمعرفة استناداً إلى بعض قشور الأسس المنهجية الشائعة، التى كان يرددها بزهو أنصاف المتعلمين ويضيف إليها سوء الظن المسبق لتصرفات البشر وأقوالهم ومحاولاتهم لتبرير بعض أفعالهم حتى يثبت له بالدليل القاطع معكوس فروضه المسبقة.

كنت من ناحيتى لا أهتم بالقاتل المأجور لأنه من المستحيل أن يقتلنى ما لم يحصل على أجر لائق بقاتل محترف، إضافة إلى كونه من داخل الداخل يخشانى لأسباب لا أعرفها رغم أنه لا يخشى على وجه البسيطة أحداً، لربما كان ذلك بسبب ما كان يدعيه من أننى أشبه أبي الذي هو أبوه فى نفس الوقت، ولربما بسبب أنه فى أحد المرات تصارع معى فصرعته وإن تظاهر وقتها بأن الأمر كان مجرد مداعبة بين شقيقين، لكنّ الأمر كان بيننا واضحاً وجلياً ويصعب إنكاره برغم مرور السنوات وبرغم ما تبدل فى حالى وحاله خلالها وبرغم كونه الأخ الأكبر لي.

لكن السباك البارع فى الابتزاز كان لا يعفينى من الدفع فى أوقات لا تناسبنى، أطلب منع تغيير جلدة صنبور فيفسده ويفسد الوصلات والكيعان والمحابس ويقوم بتدمير كل التركيبات التى تصل إليها أدواته ثم يحاسبنى بحسب ما يقدر هو دون أن يسمح لى بأى تخفيضات أو تأجيلات فى السداد، ويهددنى فى كل حالة بترك المحابس مفتوحة والمواسير محلولة مما يعني أن سكني سوف يغرق بمياه البلدية وعوادم الصرف الصحى، وكنت أدفع وأدفع وأمنى نفسى بالخلاص من تزويد مطالبه إذا ما طلت أو أجلت.

أما الشخص الثالث فكان مشكلة لأنه بحسب دراساته وممارساته قادر على كشف كل ما يعتمل بداخلى وما لا يعتمل، ولا بد أنه استفاد من علاقة الدم بيننا إلى أبعد حد حيث قدم لى مسودة دراسة عن الأحاسيس المشتركة المحتملة بين الأخوة غير التوائم ومن فرط كثرة هذه الأحاسيس كنت أنظر إليه باعتباره مرآة تنعكس على سطحها كل هواجسى وظنونى وأمنياتى ومواجعى وهمومى وأحلامى فى المستقبل، وشيئاً فشيئاً كان شقيقى يتحوّل إلى عين راصدة ترانى بعينى وتحس بمشاعرى وحواسى الخاصة، وباختصار كنت أشعر فى وجوده بأنه لا خلاص لى ولا إمكانية فرار، وعليه لم أكن أرحب بوجوده بيننا لفترات طويلة، لكنه اتفق على نحو غامض مع شقيق زوجتى رغم الخلاف الدائم بينهما وعدم الاستلطاف المتبادل الذى يصل إلى حد الكراهية المعلنة فى كل مناسبة، اتفق معه على أن يتواجد أى واحد منهما في الأوقات التى لا يتواجد فيها الآخر وأيضاً فى الأوقات الحرجة التى يلزم فيها خلو المسكن من الضيوف أقارب أو غرباء، وعندما كنت أشتكى لزوجتى من ثقل عبء الضيافة كانت تدافع بحرارة:

«هكذا أنت لا تحتمل أخي أبداً، كأنه غريب وليس من نفس العائلة».

أو تخبط كفاً بكف وتبدى اندهاشها من شكاياتى:

«حتى أخوك الأكبر الذى هو فى مقام والدك لا تطيق وجوده؟ يا رجل سلم أمرك للخالق وخلص نفسك من هذا الوسواس الخناس الذى يوسوس فى صدرك» أكف عن الشكاية وأتحامل لاحتمال أى

واحد من هؤلاء الأشخاص الذين ينقسم شقيق زوجتي إلى ثلاثتهم أو الذين ينقسم شقيقي إلى ثلاثتهم، لكن المأساة الحقيقية لم تكن في الانقسام أو الانشطار وإنما كانت في التوحد، توحّد الثلاثة أخوال العيال في واحد لا يطاق ولا يحتمل أو توحّد الثلاثة أعمام العيال في واحد مستحيل لكنه موجود ومتحقق وكابس على أنفاسي.

كان الواحد منهما يأتي بجلبابه الريفي وقد اصطحب طفلين من أطفاله، يحتل الصالون الكائن في نهاية الصالة الطويلة من جهة الشرفة، يجلس معزولاً بقصد ولا يشاركنا في أيّ شيء، لا يحادثني أو يحادثها أو يسمح للطفلين بمحادثة أي واحد منّا أو من عيالنا، ولو كان المتوحد هو خال العيال حاولت هي عدة محاولات أن تحادثه في أي موضوع فينظر إليها ولا يرد أو يرد إذا ألحت وكررت سؤالها عدة مرات بشكل مقتضب يوشي برغبة في إراحة دماغه من الكلام، أما إذا سمعنا صوته يتهامس فذلك لأنه يوصي طفليه بعمل شيء أو الحصول على شيء أو مناولته أي شيء.. وكثيراً ما كن المتوحد ينشطر ويتحول إلى ثلاثة رجال يبرعون في الجدل بصوت مرتفع في موضوعات تليق بسمسار مواشي يتجادل مع تاجر سوق سوداء ومسؤول عن رصد الحركات وكتابة التقارير، أما إذا كان المتوحد هو عم العيال فقد كان الحوار الصاخب يدور بين القاتل المحترف المزهو بقوته وقدرته على إزهاق الأرواح بأعلى سعر في سوق القتلة بينما الآخر الذي هو سباك بارع في إفساد دورات المياه ومواسير الصرف الصحي يتباهى بقدرته على الابتزاز لآخر قرش في بيت الزبون، لكن الشخص الثالث والذي هو دارس لكل ما يعتمل داخل النفس البشرية كان يتأملني وربما يحصي ضربات قلبي في الدقيقة أو عدد الأنفاس التي أتنفسها، وأراني مرئياً من الداخل بعينه القادرتين على النفاذ لفحص الأحشاء وتلافيف المخ قبل أن يسجل كل شيء ويرسله بالفاكس المحمول الذي يملكه ويداريه في فتحة «السيالة»، أما إذا توحد فإنني أراه وقد أحاط نفسه بزوجته وعياله والجميع يمارسون حياتهم منفصلين عنا تماماً، ولا يبادلوننا إلا تلك العبارات الإجبارية ساعة تناول الوجبات أو صراع عياله على الكراسي التي تجاوره أو تقترب منه حول ترابيزة السفرة. وفي الكابوس الكابس على العقل والقلب كنت أتباكى وحدي على حالي بينما تتهرب هي من مواجهتي وتتشاغل بإعداد الطعام أو الشاي أو غسيل الأطباق ومواعين الطبخ، وإذا شكوت لها قاطعتني وطالبتني بالصبر وبأن أفتح قلبي للأهل لأنهم أكثر إخلاصاً من الغرباء فأجاريها وأتظاهر بالاقتناع بينما إرادة الصحو عندي تسر إلي بأنه مجرد كابوس وسوف ينزاح. ■

قصة قصيرة

في حب بيرم

علي عوض الله كرار (*)

كانا يجلسان فى الصف الأول جهة اليمين بالنسبة لى.
وكنت أجلس فى الصف الثالث.
ثلاثون عاماً باعدت بيننا.
الأول: ابن خياط جلاليب.
والثانى: ابن نجار أرفف ودواليب.
الآن هما فى السماء.
الأول: قائد كبير فى قوات الأمن المركزى.
والثانى: أستاذ جراحة التجميل بكلية الطب.
سبحان الله...
لكنهما ما زالا رفيقين متجاورين.
فى الحفل المقام فى حب بيرم، كانا يجلسان فى الصف الأول جنب بعضهما البعض.
لم يتغيرا كثيراً.. يبدوان فى عمر أقل.
على العكس منهما أدرك التغيير جسمى السابق وقته، كأنه يود مضاعفة الفارق بينه وبين أصدقاء الصبا، أو كأنه يود أن يسبقهما إلى سماء أخرى لم يبلغاها بعد.
داعب مطرب أوبريت (شهرزاد) جمهوره، فعقب عليه شخص جالس أقصى يساري من الخلف، فخطف القائد وأستاذ التجميل نظرة متأنية إلى المعقب فاصطدما بي.. أستاذ التجميل أخاله عرفني فهو الذى مّيل صدغه ناحية القائد الذى ألقى نظرة أخرى لمكانى سرعان ما استردها. تمايلت أصداغهما نحو بعضهما البعض، ثم اعتدلا، وانتظرا فترة قصيرة كون فيها كل منهما أوضح صورة قديمة لى فى مخيلته ثم، وبالتتابع، تسللا ببوزهما جنباً، ومن طرف عين كل منهما رميانى بنظرتين متعاقبتين.
خفة دم (بيرم) وأبياته، والعود المصاحب ولسعاته، شدّانى منهما، ومن شرودى.

* * *

عند الخروج...
تأنيت. اختلقت حوارات جانبية قصيرة مع صديقين لى بالتتابع.
بالقطع هما جاءا- على الأقل- بسيارة أحدهما.
وبالقطع مشاغلهما كثيرة.
فبالقطع الناتج عن القطعين السابقين هما الآن خارج المكان يسترجعان مرة أخرى ما تكوّن لديهما من صور.
خرجت...
فإذ بى أراهما ملتصقين جوار بعضهما البعض لصق آخر الحائط الجانبى للصالة الخارجية المكشوفة المفضية إلى باب الخروج لحديقة المركز الثقافى.
لم ألحظهما إلا بعد أن قطعت نصف الصالة،

---

* كاتب مصرى

راودتنى نفسى أن ألقى نظرة على ملصقات وصور لمحطات ترام شرق المدينة أوائل القرن العشرين، فإذ بعينى تصطدم بهما، وصدغ كل منهما يكاد يلامس الآخر، ونظرة مشتركة تخرج من عيونهما الأربعة تجاه عينيّ الآخذتين إياى لباب الخروج والحديقة، ومنها لباب الخروج من مبنى المركز للشارع العام.. وعلى مهل كان تسلل لذهنى خاطر بسيط هو أن ميلادنا– أنا والقائد والجراح– وقع فى منتصف قرن، وليس على حافة من حافتيه.■

قصة قصيرة

رأس للبيــــع

جعفر العُقيلي (*)

إنها رأسي....!!

الوجه الناحل الذى ورثته عن جدى لأبى، العينان المغروزتان فى أعماقه، الأنف المضغوط الباسط قاعدته فوق أرجاء الوجنتين الضامرتين، والفم الممتد حتى أطراف الأذنين المنكمشتين بعيداً...

بالتأكيد أنها هي... رأسي التي أعرفها جيداً.

... الشعر المتجعد بخصلاته المتماوجة كيفما اتفق، الجبهة المفلطحة التى تضيق عند حدود الحاجبين، والندبة السوداء التى تزين حنطة خدى الأيسر.

... نعم... لا أشك فى مقدرتى على معرفتى- أقصد معرفة رزسى- فما زلت أذكرها تماماً، بكامل بؤسها الذى رأيتها فيه آخر مرة..!!

... هل من أحد منكم غابت تفاصيل رأسه عن ذهنه يوماً ما؟!... هل سمعتم بشخص ينسى ملامحه؟!... حتى أولئك الكبار الموغلون فى السنوات يذكرون وجوههم العتيقة التى لا تفتأ تشي بتاريخ فائض بالأحداث والصور والتفاصيل الكبيرة والصغيرة أيضاً...

إنها رأسى.. !!

يبدو الأمر غريباً عليّ إلى الحد الذى لا يمكنني فيه أن أستوعبه... صباح الأمس رأيتها فى مواجهتى، تطل عليّ من فضاء مرآة الحمام الدائرية ذات الإطار البلاستيكى الأزرق، تمعنت فيها- كعادتى- رفعت حاجبيّ عدة مرات وشذبت ما شذ من شعرهما، سبّلت أجفانى، دكونة ما تلونهما... إنّه الأرق كما قيل لى... ابتسمت، فابتسمت... أعنى ابتسم الذى يقابلنى... أزحت رأسى إلى اليمين، ففعل هذا البغيض مثلى، وحين عبست فى وجهه، لم يتوان عن العبوس فى وجهى بكثير من الشماتة، حينها راودتنى رغبتى القديمة المتجددة فى خداع المرآة، وخداعه، الرغبة التى لا أذكر دوافعها، وبداياتها الأولى بالضبط... ولكن على الأرجح أن ذلك كان قبل ثلاثين عاماً ونيّف... وما زالت رغبتى عصيّة على التحقق...!!

مددت لسانى، ثم أعدته إلى فمى بلمح البصر، آملاً أن أغافل قرينى، وتوقعت أن لا يفطن لحركتي هذه، لكنه كررها بحذافيرها... بصقت فى وجهه حنقاً فردّ الصاع صاعين، حتى شعرت أن وجهى امتلأ بالبصاق...!!

كم كره هذا الند الذى لم أحمل ألفةً تجاهه منذ معرفتى به!!

... المهم، أنا الآن أمام رأسى، مجرد تخيل هذه الفكرة ضرب من الفانتازيا، وأمر يدعو إلى

* كاتب أردنى

الضحك، أي أن أرى رأسي معروضة للبيع فى حانوتٍ قديمٍ كهذا الذى أقف أمام واجهته الزجاجية الآن... رأسى التى أستطيع تمييزها من بين ملايين الرؤوس، تنتظر من يزوّد عليها ويشتريها!!

تذكرت المرأة التى لم أستطع خداعها مرة واحدة، كم تمنيت أن أنسحب من محيطها تاركاً صورتى فيها... كم حاولت أن أمضي، بينما رأسى محاصرة بإطارها البلاستيكى... ولكن!! عندما لاح لى هذا الخاطر، صرت أكثر تقبلاً لما يدور حولى، فما الفرق بين أن أترك رأسى فى المرآة، وبين أن تكون هنا: تزين واجهة حانوت قديم يكتظ بالتحف والآثار... الأمر سيان...

هكذا قلت لى، وقد قررت متابعة مشوارى الذى خرجت لأجله، ولكننى تراجعت... تفرست فى رأسى مرة أخرى... إنها مجتزأة من أسفل العنق، كرأس امبراطور رومانى عظيم...

المدهش أن معظم ملامحها صامتة، فالفم يتخذ خطاً مستقيماً، إلا من انحناءة بسيطة عند طرفيه، والعيون تحملق فى بحيادية، وكأننى لست بصاحبها...!!

وفجأة، تبادر إلى ذهنى سؤال: كيف جئت إلى هنا دون رأسى؟! فمن غير المعقول أن يحدث هذا... كان صباحاً طبيعياً، ألقيت فيه التحية على (أبوالعبد) و(سعيد) والآخرين فى الحارة، وكلهم ردوا بأحسن منها... لو كانوا رأونى دون رأس هل كانوا سيفعلون ذلك؟! ثم إنه من المستحيل أن أحادثهم بلا لسانى، بل، ولقد رأيتهم بأم عينى، فهل كنت حقاً بلا عينين؟! تنبهت إلى أنّ بإمكانى التأكد من ذلك بسهولة، رفعت يدى إلى رأسى فوق عنقي أتلمسها... إنها موجودة تتربع على عرش عنقى، تنفست الصعداء، وابتسمت بلهفة مردداً «إذا كان الأمر كذلك، فلا داعى للقلق...!!».

... لكننى أقف الآن أمام رأسى، وأجزم إن كان ثمة رأس تشببها (فى هذه المدينة على الأقل) إلى هذا الحد- أعنى حدّ المطابقة-.. كما أنها من لحم ودم، فالتغضنات التى تكسو ملامحها حقيقية، ورموشها تتحرك جيئة وذهاباً، كما لو كانت حيةً، رغم الصّمت الذى يطبق على قسماتها.

... الفرق أنّ رأسي فوق عنقى، بينما الرأس الأخرى ترتكز فوق قاعدة مخملية خمرية اللون، تضفى عليها هالة لذيذة...!!

أيّ مصيبة تلك التى أنا فيها..؟!!

لِم لا أقطع الأمر من دابره، وأستفسر من صاحب الحانوت عنها؟ تذكرت مرآتى التى رشقتها مساء الأمس بالصابونة فكسرتها، لأنها لم ترق لي، حين رمقتها من بعيد... لذا لم أمارس هوايتى عليها هذا الصباح، فى الحقيقة تقاعست عن شراء مرآة جديدة، فثبات ملامحي منذ سنين لم يشجعنى على التفكير فى أنها ستتغير هكذا فجأة... حتى أننى غسلت وجهى، وحلقت لحيتى اعتماداً على ذاكرتى وحفظى لشكلى فقط..!!

تمنيت أن أحطم الزجاج الذى يفصلنى عن رأسى مثلما فعلت أمس بالمرآة. ولكننى قررت أخيراً أن أدخل الحانوت، وأسأل عن ثمنها، فربما أشتريها، وربما- حين ألمسها- تألفنى وتتذكرنى، وبذا أستردّنى..!!

اتجهت إلى الجهة الأخرى، حيث الباب، شعرت

قصة قصيرة

بالخيبة عندما وجدته مغلقاً، أجلت نظرى بحثاً عن أحد فى الداخل، ولكن لا أحد... سرت إلى البقالة المجاورة التى يفصلها عن الحانوت عدة أمتار، تنبهت إلى أن صاحبها كان يرمقنى منذ وقفت أمام الواجهةالزجاجية لمحل جاره..

حييته، فتلعثم وارتبك... فارتبكت مثله..!! سألته عن الوقت الذى يكون فيه الحانوت مفتوحاً، فقال أن صاحبه مات مساء الأمس لإصابته بنوبة قلبية مفاجئة، وأضاف أن الحانوت ربما لم يفتح أبوابه بعد الآن.. صعقنى جوابه، وأصابنى بالكآبة،... اشتريت منه مرآة دائرية صغيرة، وضعتها فى جيب سترتى، وحين انزويت عن الأنظار قليلاً، أخرجت المرآة، وبحثت عنّي فيها، لم أجدنى،... لم أجد رأسى... مددت يدى مرة أخرى أتلمس تضاريسها، أدهشنى استقرارها فوق عنقى.... شعرت بدوار، وعدت إلى بيتى متأرجحاً، وصداع شرس يجتاحنى ويغزو مفاصلى...

عند مدخل الحارة، ألقيت التحية على (أبوالعبد) و(سعيد) والآخرين، وردوا بأحسن منها... كلهم عرفونى- إلا أنا- إذْ لم أعُد أعرفنى..!! ■

قصة قصيرة

الخـــــلاص

مصطفى نصر (*)

استطعت أن أبتعد عن التفكير فى المواضيع التى تخص الشركة التى أعمل بها بصعوبة.. لا بد أن أعطى بعض الوقت لهوايتى. أمسكت الكتاب وقرأت. لم أستطع التركيز. يأتينى صوت صلاح الذى يعمل معى فى القسم الذى أرأسه الآن. يتحدث عن ثمن السيارات.. «البى إم دبليو زاد ثمنها عشرة آلاف جنيه هذا الشهر». هو يهوى السيارات. يتمنى أن يمتلك واحدة منها. لذا، اشترك فى دورة لتعلم قيادة السيارات. وبدأ فى ادخار بعض من دخله شهرياً لهذا الغرض. تضحك صفاء بصوت مرتفع. لا أدرى على أى شىء تضحك. ربما لأن سعيد قال نكتة. فهو دائم قول النكت. أو لعلها وجدت شيئاً فى الملفات التى تعمل بها أضحكها. على أيّ حال فصفاء تضحك لأقل شىء. أحياناً بسبب اسم غريب لعامل أو عاملة فى الشركة. أو لعدم تناسق الملابس التى يرتديها المتعاملون معنا.

شعرت بالضيق لأننى انصرفت عن الكتاب الذى أحاول الانتهاء من قراءته منذ الصباح. لم يتبق منه سوى صفحات قليلة.

كنت أجلس فى الصالة الكبيرة مع باقى الموظفين. لكننى تحدثت مع رئيس الشركة عن ضرورة أن تكون لى حجرة خاصة، بصفتى رئيساً للقسم. لم يكن الرئيس متحمساً لذلك. قال:

– آه. تريد مكاناً لتقرأ فيه براحتك.

قلت أشياء كثيرة أبرّر بها موقفى. ادعيت أن ذلك من أجل مصلحة العمل، إذ لا بد من التركيز حتى لا أخطىء. والتركيز لا بدّ له من هدوء. والهدوء لن يكون إلا فى حجرة خاصة.

ضاق الرجل بى فصاح غاضباً:

– اعمل اللى أنت عايزه.

يتوافد المتعاملون معنا طوال اليوم. بحارة يعملون فى السفن التى تمتلكها الشركة، وموظفون فى الفروع المتعددة فى الأقاليم. يأتون للسؤال عن مستحقاتهم التأمينية. أحدهم يريد أن يضم مدة خدمة سابقة، حيث كان يعمل فى شركة ملاحةأخرى. أو يأتى أهل المتوفى لاستلام الشيكات الصادرة لهم. تمتلىء الصالة بهم وتضيق، لدرجة أنهم لا يجدون مقاعد خالية للجلوس فيضطرون للوقوف فى مدخل الصالة، وبين المكاتب، يتحدثون حتى أكاد أختنق. كان لا بد من البحث عن مكان هادىء ألوذ به من هذه الضجة. لم أجد حجرة خالية فاقتطعت الجزء الأخير من الصالة المجاورة للنافذة وفصلته عن باقى الصالة بحاجز من الخشب.

أعرف من جلستى فى هذا الركن ما يحدث فى

---

* كاتب مصرى

الجزء الباقى، أسمع صوت احتكاك الأحذية فوق الدرجات إن كانت الأقدام كثيرة أم لا. بل أستطيع أن أميز إن كانت الأقدام لعاملين معنا فى الشركة أم لأهل منتفع جاؤوا للسؤال عن مستحقاته.

دقت صفاء على الآلة الكاتبة وسألت صلاح عن كلمة لا تعرف قراءتها من الورقة التى تنقل منها، وضاع الموضوع الذى أقرأه فى الكتاب وتصاعد صوت احتكاك الأحذية فوق الدرجات الملساء. حددت نوع الأقدام والأحذية إن كانت حريمى أم رجالى. طويت الكتاب وانتظرت فقد تشتت أفكارى ولن أستطيع فهم شيء مما أقرأه.

صاح إبراهيم- أحد العاملين فى الشركة، صوته مميزمبحوح وبه خنقة صغيرة:-

- هؤلاء ورثة المرحوم إسماعيل أبوالحسن.

يعمل إبراهيم فى السكرتارية، مكتبه فى الدور الأرضى لكنه يشارك صلاح فى هواية امتلاك السيارات يأتى كثيراً إلى مكتبنا، يتحدث عن أحدث الماركات وعن نوادر السيارات وحوادثها، يلصق على مكتبه صوراً لأحدث الماركات فى العالم.

سمعت صوت احتكاك المقاعد بما يعنى أن الموجودين كثيرون لدرجة أن المقاعد الكثيرة الخالية غير كافية لهم. أسرع سعيد إلى مكتبى:

- آسف، بعد إذنك مقعدين...

لم يكمل، أمسك مقعدين وأسرع بهما.

اضطررت أن أخرج إليهم، فإسماعيل أبوالحسن- الذي جاءوا لصرف مستحقاته التأمينية- كان يعمل معنا. يقف بسيارته أمام مبنى الإدارة، يذهب بنا إلى المكان الذى نريد الذهاب إليه.. ويصعد إلى مكتبنا، يضحك مع صلاح ويشترك معه فى الحديث عن السيارات فهو سائق الشركة منذ وقت طويل ومعروف ببخله الشديد. يسأل سعيد عن سيجارة، أو يجلس بجوار صفاء لكى تعطيه «سندويتشاً» وإذا ما كانت له نقود: مصاريف سفر أو مكافأة أو إضافى، يلح ويسأل فى اليوم عدة مرات، ولا يرتاح إلا إذا صرفها.

صافحت زوجته، كانت نحيفة بشكل ملحوظ، والحزن باد عليها، متشحة بالسواد من أولها إلى آخرها حتى غطاء الرأس كان أسود.

وصافحت امرأة أخرى تميل للامتلاء، قال إبراهيم:

- أخت المرحوم.

الباقيات كن بناته، قلت مجاملاً:

- المرحوم كان عزيزاً علينا.

زوجته ما زالت تبكي، تمسح دموعها بمنديل فى يدها من وقت لآخر. وابنتها الكبرى تربت على صدرها لتسكتها. وأخته تتابع الجميع بنظرة محايدة، لا تستطيع أن تستشف منها شيئاً.

طلب صلاح منّي بعض الأوراق لينهي الإجراءات: صورة البطاقات الشخصية، وصور شهادات الميلاد للبنات الثلاث. كان صلاح يتحدث مع ابنته الكبرى التى يبدو أنها على قدر من التعليم، فقد تفهمت أقواله، ووعدت بالحصول على الأوراق المطلوبة، على أن تأتى إليه فور الحصول عليها.

***

كنت أجلس وقتها على مقعد أمام مكتب صلاح. اليوم مكتظ بالعمل، لن أستطيع أن أقرأ كلمة واحدة فى الكتاب الذى جئت به معى، فلا بد أن أنتهى من استمارة الحصر الشهريةالتى نرسلها إلى هيئة التأمينات الاجتماعية فى موعد أقصاه

يوم خمسة فى الشهر. كنت أباشر العمل بنفسى لتنتهى. ودخل زميلنا إبراهيم الذى يعمل فى السكرتارية. نفس الوجوه: زوجة المرحوم إسماعيل أبوالحسن وأخته وبناته. هن يعرفن إبراهيم ويذهبن إلى بيته القريب من بيتهن إذا ما احتجن لشىء من الشركة.
جلسن أمامنا، اصطدمت عيناى بعينى زوجته، هى ليست عجوزا، فى وجهها ملاحة ظاهرة. وفى عينيها وهج وجرأة. لاحظت أن غطاء رأسها الذى كان مشدوداً ومحبوكاً على الرأس فى المرة السابقة، بدأ منسدلاً قليلاً. فأظهر شعر رأسها الناعم الأصفر من أثر الحنة.
كنت قلقاً، أريد أن ينتهى صلاح من أوراقهن لنتفرغ لعملية الحصر التى لا نستطيع أن نتأخر عليها نادى صلاح على الزوجة، فسارت بخطوات بطيئة، انحنت فوق مكتبه. قال:
- هذا الشيك قيمة المكافأة النهائية.
قالت بصوت خافت مرتعش:
- كم؟
- عشرة آلاف وخمسمائة و....
- كم؟
أعاد صلاح عليها ما قاله. وتدخل إبراهيم- جارهن- وشرح لها، ابتسمت، وأكمل صلاح:
- وهذه شيكات المعاش، ثلاثة، كل واحد بسبعمائة وخمسة وثمانين جنيهاً.
قالت فى دهشة أكبر:
- كل شهر سأقبض مبلغا مثل هذا؟!
- نعم، من مكتب البريد القريب من بيتك.
اقتربت الأخت لكى تأخذ الشيكات التى تخصها، والبنات الثلاث وقفن خلف الأم وإذ بها تطلق زغرودة عالية مبتهجة بما حدث.
ظننتها أول الأمر قد جنت وأسرعت البنت الكبرى إليها:
- أمى.. أمى.. ماذا حدث لك؟!
دفعتها الأخت غاضبة:
- زوجك ميت وتزغردين؟!
وإذ بالزوجة- التى كانت هادئة- تدفع الأخت بيديها وهى تصيح:
- يا شيخة روحى. هو احناكنا بنطول منه مبلغ زى ده فى حياته. ده كان مجوعنا وحارمنا من النعمة. ضحكت صفاء بصوت مرتفع وارتبكت البنات والتففن حول أمهن ليسكتنها. وصحت- أنا- فى صفاء لتسكت بينما خرجن جميعاً. الزوجة والأخت تتشاجران، والبنات حائرات بينهما، وإبراهيم يتحدث معهن والبنت الكبرى تنظر خلفها تتابعنا فى خجل.■

قصة قصيرة

الفـــراغ

محمد أحمد عبدالعال (*)

بيت حسنين في الدور الأرضي على جانب «الوسعاية»، ودكان حسن أخيه على الجانب الآخر، كل صباح يقوم حسنين المشلول من النوم.. يفتح عينيه فيجد هدى ابنته واقفة تبتسم.. تقرب الكرسي المعدني ذا العجلات من السرير وتضع يديها تحت إبطيه وترفعه قليلاً حتى يتزحزح ويستقر على الكرسي.. يمسك هو بالعجلتين الباردتين ويدفع نفسه من غرفة النوم إلى الحمام فيغتسل ويضرب وجهه بالماء ثلاث مرات.. هكذا تعود أن يفعل منذ أن كان صغيراً مشاغباً يملأ البيت شقاوة ومرحاً وابتسامات من القلب.. حادثة السيارة تلك هي التي سببت له هذا.. ضربة مباغتة مكتومة للعمود الفقري.. تجمدت لها ساقاه واعوجت أصابع كفيه.. هو حسنين ترزي البكوات والأفندية.. يفصل لهم أفخر الثياب.. الآن لا يأتي إليه سوى الفقيرات من الأرامل اللاتي غيّب الحزن ملامحهن.. يأتين.. يحملن الأولاد الصغار ليفصل لهم البيجامات من قماش الزفير والنهضة الرخيص.

يدخل غرفة الصالون حيث ماكينة الخياطة أمام الكنبة الاسطمبولي الخشبية المفروش عليها سجادة من بقايا القماش.. يرتكز بيديه على الماكينة ويتخلص من الكرسي بحركة خصر متقنة ويميل إلى مقبض الشباك.. يبذل جهداً كبيراً حتى يفتحه فيندفع الصباح نوراً مبهجاً ويملأ الغرفة.. يطل من الشباك الأرضي فيرى دكان أخيه حسن مفتوحاً والناس واقفة تشتري.. ينادي.. يا حسن.. صباح الخير يا حسن.. فيشير حسن للزبائن فيفسحون له حتى يرى حسنين في الشباك بطاقيته القماش المخططة.. يضحك ويجيب: يا حسنين.. صباح النور يا حسنين.. ويلتفت بقلب مبتهج إلى الزبائن ويقول حسنين أخي.. أحبه كثيراً.

جاءت الشاحنات الكبيرة المتجهمة من الأماكن البعيدة وأنزلت الأسمنت في «الوسعاية»، وبعدها جاءت عربات يتدلى منها حديد التسليح وبعدها عربات كارو تجرها الحمير تحمل عمالاً رجالاً وبنات في ثياب فقيرة يتمازحون ويضحكون.. وقف المهندس النحيف وأشار على الأرض وقال للمقاول: هنا وهنا.. وابتدأ العمال الحفرة، والبنات يحملن التراب الخارج من الأرض ويلقينه بعيداً.. ويجلسن كل ساعة ليصنعن الشاي الثقيل للعمال الذين غطاهم الغبار ولزوجة العرق.. ملأوا الحفر بالإسمت والحديد والخشب وارتفع البناء شيئاً فشيئاً.

كان حسنين يراقب البناء وهو يتصاعد ببطء حتى سد الفراغ أمامه.. ولم يعد يستطيع أن يرى حسن.. كره الصباح والكرسي المعدني البارد والشباك الأرضي والدنيا كلها.. وذات صباح جاءت هدى لتوقظه من نومه مثل كل يوم فلم يستجب.. مات.■

* كاتب عربي مقيم بالإمارات.

قصة قصيرة

- أنا وحيدة . . وهي صماء -

صيته العذبة (*)

- **يوم** خريفى... مشهد روتينى.. ولكن.. لِمَ الأشجار عارية؟!

- ساعة خريفية... أنظر عبر النافذة.. والشمسُ تسحبُ البقيةِ الباقية من أشعتها.. دوىّ مكتوم.. ينفلت شعاع من يد الشمس...

- ساعة شتوية... الثلج أبيض.. كالطهرِ يأتي.. ولكن بردنا.. قاس.. من غير ثلج...

- يوم ربيعيّ...

- يوم ربيعيّ آخر ...

- فقط.. ساعة ربيعية واحدة... «كفيّ عن المحاولة.. فهو لن يأتى»

- شهر صيفيّ... الجو خانق.. خانق...

- ما أخذ بالقوة لا يسترد بغير القوة..

- أش ش..

- ما أخذ بالقوة لا..

- أش ش..

- ما أخذ ب..

- أش ش..

- أش ش..

- أش ش..

* سنة شتوية... وحيدةٌ.. والبرد ينفخُ فى عروقي الانكسار...

الطريقُ طويل.. والشتاء طويل.. وأنا وحيدة.. السنوات هاجرت نحو الجنوب...

النهر.. النهر يضربُ رافديه بقسوةٍ مجنونة... يصرخُ فى الأرض البور.. يهزها من الأعماق.. ولكنها...... صماء... ■

---

* كاتبة قطرية

قصة قصيرة

على حافة الجنون

للكاتب دبليوئي دو بويس (*)

ترجمة كريم المالكي (**)

كانت الساعة الواحدة ظهرا. شعرت بالجوع. فسرت باتجاه أحد المطاعم. تركت جسدى المتعب لأحد الكراسى لحين وصول قائمة الاطعمة. شاركتنى المائدة وردة إلى ان جاء النادل.

باغتنى قائلا: سيدى «هل ترغب فى فرض نفسك على رواد مكان لا يرغبون أن تكون فيه؟»

قلت: كلا. ما أرغبه هو الاكل فقط

قال: وهل تدرك بأن ذلك مساواة اجتماعية؟.

- كلا. لا يوجد شيء من هذا القبيل.

فقط إنه الجوع... فأكلت.

أنجزت عمل ذلك اليوم فسرت ناشدا المسرح وما أن احتوانى مقعدى حتى ارتعدت وارتبكت تلك السيدة التى تجلس إلى جوارى.

فقلت: أستميحك العذر:

- سألتنى ببرود «هل تستمتع فى مكان وجودك غير مرغوب فيه»

قلت: كلا:

- إذن فانك مرفوض هنا.

قلت: باندهاش شديد أخشى أن تكوني على خطأ، فأنا متاكد من أني أحب الموسيقى وأرجح الاعتقاد بان الموسيقى ترغب فى أن أصغى لها.

نادت السيدة: أيها الموجه (الشخص الذى ينظم دخول الجمهور للمسرح) إنها مساواة اجتماعية)

قال الموجه: كلا سيدتى انها الحركة الثانية من السميفونية الخامسة لبتهوفن.

غادرت المسرح ونشدت الذهاب إلى الفندق حيث أستطيع وضع حقائبى وعندما دخلت قطب موظف الاستعلامات حاجبيه وسألنى:

- ماذا تريد؟

قلت: الراحة

قال: إنه فندق أبيض.

نظرت من حولى.

قلت: «إن نظام التلوين هذا بحاجة إلى جهد عظيم من أجل تطهيره»

فاستدركت لكنى لم أعرف بذلك كى أعترض.

قال: نحن من يعترض

قلت: لماذا؟

فقال موضحا: نحن لا نستقبل الزنوج ولا نرغب بالمساواة الاجتماعية.

---

* أديب أمريكي
** كاتب عراقي مقيم بالدوحة

أجبت: ولا انا أرغب بذلك لكنى أريد غرفة لاستريح فيها.

مضيت مفكرا باتجاه محطة القطار أردد مع نفسى بأنى سوف احجز غرفة منام فى القطار المار عبر تكساس مع انى لديّ عدم قناعة بتلك المدينة. «إذ لا يبيعك أحد شيئا»

قلت: أريد فقط استئجارها ليومين.

«لكنهم يعتبرون ذلك مساواة اجتماعية»

قلت: وأنا أعتبرها بربرية. وفكرت بأن أظل سائرا. وخلال مسيرى التقيت بعابر سبيل آخر كان يمشى على الجانب الآخر من الطريق الذى كان موحلا فسألته عن السبب.

قال: الزنوج قذرون.

قلت: مثل الوحل. لكنى لست بقذر مثلك حتى الآن.

› وتساءل: ولكنك زنجى، أليس كذلك؟

- جدى كانوا هكذا يسمونه

فأجاب بنبرة المنتصر: حسن اذن.

واصلت الحديث معه مسرورا: هل تعيش فى الجنوب؟.

أجاب بتذمر: بالتأكيد حيث الجوع هناك.

أعتقد بأنك والزنوج يجب ان تجتمعوا لتصوتوا من أجل التخلص من الجوع.

- نحن لا نسمح لهم بذلك.

أجبت مندهشا: نحن! لماذا؟

- الزنوج يتخلفون كثيرا عن التصويت.

قلت: لكنى لست بالجاهل مثلك.

أجاب ونبرة الانتصار بدت أكثر حدة: حسن اذن. كما أنى لا أرغب أن تتزوج أختى من زنجى.

- لم أكن قد شاهدت اخته فدمدمت قائلا: دعها تقول كلا.

- بحق الله ينبغى ألا تتزوجها حتى لو قالت نعم.

أجبت: لكن - لكنى لا أرغب فى الزواج منها

أجاب وهو أكثر غضبا من ذي قبل: لماذا؟

- لأننى متزوج وأحب زوجتى.

وتساءل بشىء من الريبة: وهل هى زنجية؟

قلت ثانية: حسنا إن أمها كانت توصف كذلك.

صرخ بتلك الطريقة غير المنطقية والغريبة: حسن اذن لقد استسلمت.

قلت: واصل حديثك فأما انا مجنون أو انت.

قال: كلانا مجنونان. بينما كان يمضى مهرولا فى الوحل. ■

قصة قصيرة

الاغتــراب

سارة حسن رشيد (*)

أخذت العاملة حقيبة ملابسي. وقادتني إلى الصالة.. انتظرت قليلاً. رحلت بخيالي إلى الوطن.. ودفء حضن أمي.. كيف سأغيب عنها.؟ وهل يمكن أن تتلاشى من خيالي وهي تتشنج حرقة في المطار.. أما أبي فقد تماسك. وإن كنت أقرأ في عينيه مجلدات من الحكم. يحاول أن يعبّر عنها وتهرب خيول الكلام منه- أهلاً- هكذا قالت.. برجفة طفولية أخرجت من ثنايا صدري بقايا حروف..- أهلاً بك- ولم أستطع أن أكمل.. قالت: «أعرفك فتاة ملتزمة. ها أنت في الغربة.. أنت هنا من أجل العلم. وأن تكوني لبنة بناءةً. تساهمين في رفعة الوطن......».

لا أدري ولا أتذكر ماذا قالت بعد.. ولماذا النصائح في إطارها الإنشائي.. ولم أعد أشكل تواجداً في الصالة معها- وكأنما أحست بما أعاني.. فقالت: إن مواعيد الخروج ملغية.. فقط من الجامعة إلى السكن.. وعددت كماً هائلاً من الشروط والقوانين.. وأيضاً هربت بذاتي عنها.. تململت.. تأففت.. هذه المجنونة ألم يكن من الأجدر بها أن تكون صدراً لنا في هذا السكن الكئيب.. وكأنما أحست بما يدور في بالي فأمرت الخادمة أن تحمل حقيبتي إلى غرفة زميلتي التي أشاركها السكن.. لا يهم فأنا لا شروط لي. ولقد وقعت إقراراً بهذا.. بعض الطالبات رحبن بي في لهفة والبعض في برود.. الأمر سيان.. سحبتني زميلتي التي أشاركها الغرفة.. ساعدتني في التعامل مع الواقع الجديد.. أعني.. التعامل مع الجدران الأربعة.. والخزانة.. والطاولة.. شرحت لي بسرعة أموراً كثيرة. استوعبت بعضها.. ولم أستوعب أكثرها.. ثم قالت «ماذا قالت المشرفة؟» في براءة عبرت بكلمة- لا شيء- استكانت.. تذكرت عندها مقولة أمي وهي تقول «لا عليك من الآخرين.. عليك بنفسك» اختصرت بهذه الجملة كماً هائلاً من الحكم والموعظة.. الليل في الغربة طويل.. أين دلال أمي.. وأين حنان شقيقاتي.. بكيت.. تأملت السقف.. كانت الزميلة تنعم بنوم هانيء كما تصورت..؟ أما أنا فقد سلمت قيادي للهواجس.. شعرت زميلتي بقلقي.. قالت وهي تتدثر بغطائها- هل نمت؟- لا.. هكذا قلت.. أكملت.. اسمعيني جيداً إن العلاقة الجيدة مع المشرفة تمنحك كل الامتيازات. فنحن هنا فريقان فريق معها.. وفريق ضدها- لماذا؟- هكذا قلت.. قالت: إنها مريضة- ولماذا لا تذهب

---

* كاتبة قطرية

إلى المستشفى؟ أو يأتي الطبيب ليكشف عليها هنا؟- «والله انت اللى باين على نياتك؟- ياأختي إنها مريضة.. نامى.. سوف أخبرك بالغد.. مرضها نفسي.. والعلاج.. أقول نامي.. أفضل» هكذا أغلقت ملف المريضة المشرفة.. لم أصْحُ إلا على صراخ.. واحتجاجات.. وكلمات تصل إلى مسامعي.. هذا حقي.. هذا ليس من حقك. أنا المسؤولة عن تصرفاتي.. بل نحن.. أنا لا تعجبني هذه الحالة.. وأنا.. وأنا.. تعددت التحديات.. لا حول ولا قوة إلا بالله كانت زميلتي قد حضرت..؟! المعركة في لقطات سريعة.. إنها تتشاجر مع إحداهن.. كانت تستمع إلى بعض الأغاني.. إحداهن ذهبت إلى المشرفة وأخبرتها بالأمر.. دخلت المشرفة إلى غرفتها وأغلقت جهاز التسجيل.. لماذا؟ تساءلت فى براءة.. ولم أجد جواباً.. تعددت الشكاوي.. وأصبح الأمر يشكل إزعاجاً كنت قد آليت على نفسي أن أكون بمعزل عن هذه المعارك.. في أيام العطل يسلم الطالبات أمرهن إلى السيد المطاع- النوم- استيقظت مبكراً على غير عادتي.. تجولت بين الغرف.. وجدت بابها موارباً. في فضول إنساني أزلى. تطلعت.. كانت تجلس أمام المرآة.. تلطخ وجهها بكم من الألوان.. لمحتني. اندفعت كي تغلق الباب.. ثم توقفت.. سحبتني من يدي وأدخلتني إلى غرفتها. للوهلة الأولى شعرت بالرعب.. لكن غيرت من أسلوبها المتعالى.. «تعالي يا حبيبتى» «حبيبتى؟.. هكذا تساءلت في سري.. قالت وكأنما تبوح بسرها الأزلي.. «أنا حلوة» هززت رأسي بالموافقة.. تشكلت في داخلي هواجس شتى لماذا تسألنى؟.. إن المرآة لا تكذب.. أمسكت بيدي وقالت في حنان بالغ.. لو كنت تزوجت.. لكانت لديّ فتاة في مثل سنك.. آه يا ابنتي.. النصيب لا يأتي إلا مرة.. أتى وهرب.. والآن.. أجتر ما بقي لدي.. تأملتها..كانت تبكى.. شعرت بالخوف استرسلت فى مونولوجها الداخلي.. تحركت.. لم تشعر بى.. على أطراف أصابعى انطلقت خارج غرفتها.. فى غرفتى تمددت على سريرى.. كان طيفها يتحرك فى السقف.. امرأة قهرتها الأيام! ■

حوار العدد

عبد السلام المسدّي :

الأنظمة السياسية مسؤولة عن التقهقر الثقافي

حوار : عفاف عبد المعطي*

ربما تميزّ مسار عبد السلام المسدّى عن أقرانه من النقاد فى الوطن العربى بأنه وهو المختص فى درس علم اللغة خاض فى المجال السياسى وشارك فى إسهام بلده تونس فى منحى العمل السياسى، حيث كان وزيراً للتعليم العالى فى بلده، ثم سفيراً للجمهورية التونسية فى المملكة العربية السعودية، ثم سفيراً للجمهورية التونسية فى الجامعة العربية من الفترة ١٩٨٨ حتى ١٩٩٢ حول جدلية التوفيق بين الإنجاز العلمى القائم بالفعل ومحاولة تقديم إنجاز سياسى يليق بثقة التكليف، وكذا وضع الثقافة العربية بين احترام هوية الأنا وعدم الأنصهار فى الآخر، وكذا بين المسار اللسانى اللغوى المجدد لجهده النقدى، والعولمة والعولمة المضادة . . كلها قضايا أثارها هذا الحديث :

(س) د. عبد السلام على أى أساس تختار الدولة أحد مثقفيها لإسناد مهام سياسية خاصة له، ومن ثم يتحول من رجل ثقافة إلى رجل دولة؟

(جـ) أستطيع أن أقول أن من المثقفين من يدخلون إلى العمل السياسى انطلاقاً - فقط - من كفاءتهم الشخصية ، وقد يرجئ إلى مثقف من نوع خاص أمانة العمل السياسى ويكون استدعاؤه فيما يسمّى الخبرة فى المجال أو مايدعى الأداء التقنوقراطى (الخبرة فى هذا المجال) وقد يقع الاختيار على المثقف من تجربة سياسية عاشها، وأنا شخصياً منذ شابي الأوّل لست منعزلاً عن السياسة، فقد انتميت منذ شبابى إلى الحزب الاشتراكى الدستورى، هذا الحزب قادة بورقيبة وجاء بالاستقلال سنة ١٩٥٦، ثم طوّر نفسه فى سنة ١٩٦٤.

(س) معنى ذلك أن المثقف صاحب المنصب السياسي إجادته في هذا المنصب مشروطة بتاريخ سياسي مسبق .. هل توافق علي هذا الرأي؟

(جـ) أقول أن المثقف إذا تحمّل المسؤولية

* كاتبة مصرية .

السياسية من موقع نضال سياسى أحيل منذ المنشأ وبالخبرة الطويلة بالتالى فإن المسؤولية لاتفاجئه وبالتالى لاتحدث له صدمة نفسية ولا سلوكية وعلى هذا الأساس يأتيها متوازناً يؤدّي حياته السياسية، كما لو كان يؤدّي خدمة عسكرية أو مدنيّة أنا شخصياً كان دخولى إلى المسؤولية الوزارية أولاً ، حيث كنت سفيراً لبلادى لدى المملكة العربية السعودية، وكذلك بعدها سفيراً لبلادى لدى الجامعة العربية وأنا متمسك بما كنت أحرص عليه منذ أيامى الأولى فى العمل السياسى والبحث العلمى، وهو إيجاد توازن ما بين القيمة الفكرية الثقافية من جهة والقيمة السياسية والحزبية من جهة أخرى، وبالتالى كانت هذه التجربة زاداً ثرياً يغذّى التجربة، ولكنه لايدخل الارتباك على النسق الفكرى والثقافى ..

(س) الحديث عن منصبك السياسي ينحو بنا تجاه إنجازك الثقافي، حيث عُرفت في مجال اللسانيات فيه نشطاً، إبان عملك السياسي، ما هو إنتاجك العلمي خلال تقلّدك هذه المناصب؟

(جـ) مع المسؤوليات السياسية يعيد الإنسان ترتيب أولويات حياته العلمية، وبالتالى فإن نوعاً من الأعمال يتيسر أكثر من نوع آخر؛ خلال فترة عملى السياسى تيسّر لى إصدار كتابين فى التوثيق الببليوجرافى هما؛ مراجع اللسانيات ١٩٨٩ ـ مراجع النقد الحديث ، قضية البنيوية (قضايا فى علم اللغة ١٩٩٠).

(س) ألا تري أن العمل البيليوجرافي عمل تراكمي يفرض على الباحث فيه تجميعاً طويلاً عبر مراحل من الزمن، فكيف أنجزت هذين العملين في فترة قصيرة أولاً ووحدك ثانياً علماً بأن العمل البيليوجرافي يحتاج إلى فريق من الباحثين؟

(جـ) إن هذا الرأى ـ واعترف ـ يحمل واقعاً خاصاً من الصواب، حيث إن العمل الببليوجرافى لاينضج فى مرحلة محددة إلاّ من خلال تراكم معرض محدد، كما أنه عمل لاينهض به الأفراد، بل هو عمل مؤسس جامعى؛ بمعنى تنهض به المؤسسات والجامعات والأكاديميات بواسطة فرق بحثية متوفر فيها شروط خاصة، حيث توكل مهمة إنتاجه إلى فريق من الباحثين مع منسق وتتوفر فيها الأجهزة وبنوك المعلومات بحسب علم الحاسوب، ولازالت وضعيات هذا المجال غير متطورة، وبالتالى ما أنجزناه فى سنة ١٩٨٩ حول اللسانيات وعمل ببليوجرافى أيضاً حول النقد الأدبى فهو إنجاز فردى وبأدوات عمل أوّلية .. لذلك لا أزعم أنه يغنى عن عمل المؤسسة وإنما هو أعطى إشارة بدء وأيقظ الانتباه إلى ضرورة التوثيق الببليوجرافى، وقصرت جهدى على ما كتب فى اللغة العربية أو ما ترجم من لغة أجنبية فجمعت قرابة الأربعة آلاف أو الخمسة ضامة مدخلا وعنواناً وكلمات أردت بها أن أثبت أن مكتبتنا العربية ضامة من العناوين والمراجع مايغنيها عن اللغة الأجنبية فى إدراك علوم اللسانيات المتباينة.

حوار العدد

(س) د. المسدي بعد كل هذا الجهد، ألا تري أن مجال اللسانيات لايزال حقلاً بكراً للدرس؟

(جـ) أقرر أن القاعدة الثقافية العريضة فى الوطن العربى لاتزال لم تقتحم بعد، أو بصورة ميسّرة والسبب هو أن مناهجنا التربوية لاتشتمل على الحد الأدنى من المعلومات التي تعطي للناشئة فكرة عن مجال اللسانيات ولو بصورة تبسيطية فى مجال اللسانيات المنجز الجاهز هو حصيلة نهضة علم اللغة، على الرغم من شكوى مجال اللسانيات من التأخر على مدار السنين الماضية.

(س) إذا انتقلنا إلى النظرية اللغوية المُعاصرة ألا ترى أن النقد العربي لايزال متّبعاً وليس مبتدعاً من حيث ابتكار النظرية النقدية؟

(جـ) الواقع إنّني لا أريد أيّ تعميم للأحكام، ولا أزعم أننا أصحاب نظرية عربية ولا أنكر أننا نستقي المناهج الغربية وفقط يقع علينا الابتكار فى تطبيقها على لغتنا وأدبنا، هذا على مستوى المنجز، أما على مستوى التنظير التأسيسى فلازلنا لم نساهم بعد إسهاماً بيناً حقيقياً فى صياغة النظريات العالمية فى هذا المجال. وعلى المستوى العالمي ؛ من الصعب أن ننعت بعض النظريات بجنسية لغة معينة، كل النظريات هى منجز إنسانى لاستفادة البشرية جميعها به، من باختين إلى جاكو بسون إلى تودروف إلى تشومسكى، من روسية إلى إنجليزية إلى فرنسية إلى الألمان، نقول المعرفة المُعاصرة لم تعد تتقيد بحدود الجوازات والتأشيرات والأقاليم الوطنية، أما عن التطبيق فلكل لغة عبقريتها الداخلية، نحن العرب من الطبيعي أن نستقي من تجربة الآخر فى صياغة لغوية، ثم بعد ذلك عندما يقع التراكم المعرفى ويصبح الزاد العلمى زاداً طبيعياً فى بنية المجتمع لابد أن أفكاراً ما ستصدر عن أفراد عرب، وتكتب باللغة العربية ويصبح لها شأن فى مجال المعرفة التأسيسية التنظيرية منذ عشرين سنة لم يكن هناك شيء يؤهل الإنسان كى يراهن على إبداع باللغة الإيطالية وإذ بامبرتو إيكو يطلع علينا من إيطاليا ليخلخل الكثير من المعارف، واللغة الإيطالية بالمقياس الذى نظنه به نحن ونتهم به أنفسنا، اللغة الإيطالية فى العشرين سنة الماضية لغة تنم عن ثقافة متخلفة إن شئنا أن نقول هذه الكلمة.

(س) بحكم اعتزاز سيادتكم الذى نعلمه بالمؤسسة، هل للمؤسسة دور في هذه القضية؟

(جـ) أقول بصراحة أن الواقع فرض علينا ألاّ نولى المؤسسة اهتماماً كافياً، لأننا دائماً نسئ التمييز بين الذات والموضوع من جهة ولا نحس التمييز بين الفرد والمؤسسة لذلك فى ثقافتنا العربية يصعب علينا أن ننجز أعمالاً جماعية، لأن الشعور بالذات النقدية شعور قوى تماماً ويعوقه المعرفة التى تتأسس على الأعمال الجماعية، إلى جانب أن أنظمتنا السياسية لم تفلح بعد فى إعطاء الناس درساً فى التمييز بين القيمة

الكبرى للمؤسسة أمام القيمة الصغرى للفرد وواقعنا السياسى عامة يشهد بأن مركزية الذات تعطي الأولوّية للفرد على حساب المؤسسة ، وهذا يبدو فى مستوى المجتمع ومستوى قطاعات الإنتاج فيه فى مجال الاقتصاد وفى مجال العمل الفكري والثقافي وبالتالي يسقط هذا على العمل العلمي، وهكذا شيئاً فشيئاً تتحقق نقلة المجتمع العربي من حالة التمسك بالفرد قبل المؤسسة ، إلى حالة الانتماء للمؤسسة وعندئذ ستنفض الكثير من مشكلاتنا المجتمعية والسلوكية بدءاً من علاقة المثقفين بعضهم ومروراً بعلاقة المثقفين بغير المثقفين بالمجتمع وانتهاءً بعلاقة المثقف برجل السياسة ولابد أن نعلم أن العلم ثمرة مجتمع وأن المعرفة إقرار لحالة يمر بها المجتمع، والوضع الراهن فى الوطن العربى يفرض علينا أن نعيش مستوردين للعلم، مستوردين للنظريات الغربية محاولين تمثلها.

(س) ألا ترى أن كتابك الأخير العولمة والعولمة المضادة يعدّ مجسداً لتقصّى المنهج الغربي خاصة وأنه قد هوجم هجوماً شديداً على مستوى الدرس السميائي؟

(جـ) بالنسبة لقصة السمياء، فلن أطنب فيها كثيراً، ولكن هناك تاريخ للمصطلح، ففى عام ١٩٧٧ كتبت كتاب الأسلوبية والأسلوب وترجمت فيه «السيمياء» بـ «العالمية» وكل الكتاب يذهب إلى أن «السيميولوجيا» هى (العالمية) ، وفى سنة ١٩٨١ ذهبت أيضاً فى كتاب (الألسنية العربية) إلى نفس المنحى لكن أتانا وعي خاص يحرص على تنسيق المصطلح العربى، فوجدت المغرب الأقصى استعمل كلمة الدلائلية، وفى مصر ظهر مصطلح السميوطيقا، مع إننى اتصوّر أن هذا المصطلح غير دقيق ولايليق ، ثم جاء وعي جديد بالتفريق بين سيميولوجى وسميوتيك، وهنا بدأنا نتحسس كيف نفعل ، مع اعتبار أن القصة العربية للاصطلاح القديم قد نسيت فخصصت كلمة (سميوتيك) لـ (السمياء) وهى عربية خالصة تصادف تشابهها مع الفرنسية .

(س) العولمة والعولمة المضادة ما الدافع وراء تسمية إصداركم الأخير بهذا الاسم ؟ وهل يمكن اعتبار العولمة واقعا والعولمة المضادة طموحا؟

(جـ) العولمة واقع فى مجال الاقتصاد والعولمة المضادة طموح فى مجال الثقافة. ثم الحقيقة إن الاختيار كان هادفاً بصورة تبسيطية لتبليغ رسالة للقارئ مفادها أننا نقر بضرورة الانخراط فى مسيرة الإنسانية عامة وأننا نقر بضرورة الإلتفات مع سائر الأقطار العربية إلى منظومة الاقتصاد الواحد المعولم، وأن قدرنا فى هذه المرحلة أن نكون من صف أغلبية الإنسانية المتجهة نحو إزالة الحدود الإعلامية والمعلوماتية والنقدية ومن هنا قلنا العولمة واقع، واقع اقتصادى بالأساس، مع ذلك أردفنا وقلنا العولمة المضادة والرسالة التى ننقلها إلى القارئ أنه يجب أن نتصدّى لهذا الانزياح الغربى بصور شتى وأن نحمي أنفسنا من تسرب آلة العولمة من

السياسة والاقتصاد والجانب العسكرى والتى سوف تنتقل لامحالة إلى المجال الثقافى، همّنا أن نحمى الخصوصية الثقافية وأن نصون الهوية الثقافية.

(س) معني ذلك أن إصدار الكتاب جاء بدافع دحض العولمة الاقتصادية وحماية الثقافة ألا ترى في ذلك نوعا من التزيّد؟

(جـ) فى مجال الثقافة العربية، نحن مظلومون ومازلنا أسرى الهيمنة الاقتصادية من جانب والاعتراف بتمثيل النظرية الغربية من جهة أخرى، وبالتالى فنحن فى كتابنا ندعو إلى تكتّل الجهود ومقارعة الآخر بالجدل والمحاورة حتى نحقق الإنصاف الثقافى لأنفسنا، لأن هناك قوة الغلبة وقوة الدفع وقوة القهر لغمد حق الثقافة العربية، معركتنا النبيلة هى معركة إثبات الحق الثقافى لا معركة تجاوز الحق الثقافى، هى معركة طويلة النفس نحاول فيها أن نسترجع ما نسي وتمّ التغافل عنه دون أن نشنع - كما أدعى البعض - بخطاب الغرب، ولا نتدخل فى سلوكياته، بل إننا ننادي بأن هذا ليس من مشمولياتنا، فهو من حق تلك الثقافة الغربية، لكن بالمقابل نطالب الآخر الغربى بأن يحترم خصوصياتنا الثقافية، وألاّ يبحث عن منافذ يغمز بها على ثقافتنا. ■

فنون

من أعلام المسرح العالمي

يوجين أونيل Eugene O'Neill : الإبداع في الصدق

(١٨٨٨ - ١٩٥٣)

د . مصطفى رجب *

حديثنا الآن عن فارس من فرسان المسرح الأمريكى ، والذى يعد بحق أبو المسرح الأمريكى.. ولد بوجين أونيل فى السادس عشر من أكتوبر من عام ١٨٨٨ فى مدينة نيويورك .. وكان أبوه ممثلاً معروفاً يدعى جيمس أونيل .
تلقى تعليمه الأول فى مدارس الروم الكاثوليك لكنه لم يكمل تعليمه الجامعى الذى بدأه فى كل من جامعتى برنستون وهارفارد بسبب اضطراره إلى اصطحاب أبيه مع فرقته المسرحية الجوالة فى أنحاء الولايات المتحدة وبسبب عدم إقباله على التعليم المنتظم لذلك عهد إليه أبوه ببعض الأدوار الصغيرة وبعض الأعمال الإدارية فى فرقته فتشرب جو المسرح منذ نعومة أظافره .
ولكن حياة أونيل لم تخل من مآسٍ عديدة كان أقواها وقعاً على قلبه علاقته بأمه .
ربما تكون أهم حقيقة فى حياة أونيل هى أن أمه قد أصبحت مدمنة للمورفين كنتيجة لولادته إذ سمح لها الطبيب أن تستخدم ذلك المخدر بحرية لتيسير عملية الوضع والشفاء السريع من آلامها وعندما علم يوجين بذلك فى مراهقته وبدوره فى المأساة صار محطماً ، وها هو ذا يصرخ على لسان بطله فى مسرحيته رحلة يوم طويل فى جنح الليل: (رباه ، قد صار كل شىء فى الحياة متعفناً) فصار ينوء بإحساس طاحن بالذنب ، فتحول إلى ثائر رافض لكل ألوان السلطات القائمة وبخاصة السلطة الدينية لعائلته . بيد أن طبيعته الدينية جعلته يتقهقر ، وهكذا فى معظم مسرحياته يكون البطل – وهو يمثل شخص أونيل نفسه – فى حرب روحية تدور رحاها مع نفسه[1] .
إذن فقد كان المسرح هو الشغل الشاغل ليوجن منذ البداية ، ولكنه اشتغل من قبل بحاراً لمدة عام من ١٩١٠ إلى ١٩١١ وكانت الحياة العريضة الغريبة التى عاشها أونيل هى المدرسة التى تعلم فيها الكتابة للمسرح . ولنتركه يقدم لنا نبذة عنها فى خطاب كتبه للناقد الأمريكى باريت كلارك . يقول أونيل عن الفترة التى عمل فيها بحاراً على سفينة كانت تعمل على خط ملاحى بين بوسطن وبيونس آيرس :
فى الأرجنتين اشتغلت بعدة وظائف ، منها وظيفة كتابية فى شركة وستنجهاوس الكهربائية ، ووظيفة أخرى فى شركة لتجارة الأصواف ، ثم فى وظيفة ثالثة بشركة سنجر لماكينات الحياكة . وبعد ذلك عدت إلى العمل على ظهر السفن

* كاتب مصري

لرعاية البغال والماشية المشحونة من بيونس آيرس إلى جنوب أفريقيا وبالعكس . ثم أتت فترة طويلة عشتها فى عزلة وفقر مدقع فى عاصمة الأرجنتين ، اضطررت بعدها إلى العمل كبحار عادى على باخرة بريطانية تعمل على الخط الملاحى بين بونس آيرس ونيويورك . وأخيراً شغلت وظيفة بحار ممتاز على خط بريطانى بين نيويورك وسوتهامبتون ، بعدها هجرت البحر إلى فرقة أبى المسرحية لأقوم بدور فى مسرحية دوماس (الكونت دى مونت كريستو) التى كانت تقدم فى أقاصى الغرب الأمريكى ضمن إحدى جولات الفرقة . ثم تركت فرقة أبى لكى أعمل مخبراً صحفياً . ولكن صحتى لم تحتمل كل هذه الطفرات والتقلبات فأصبت بالسل واضطررت إلى اللجوء إلى مستشفى للأمراض الصدرية حيث انعزلت عن العالم ستة أشهر أمضيتها كلها فى التفكير فى المستقبل الذى لم تكن معالمه قد اتضحت بعد . فى عزلتى الاضطرارية فكرت أول مرة فى الكتابة ، وفى الخريف التالى عندما كنت أناهز الرابعة والعشرين بدأت فى كتابة أولى مسرحياتى العنكبوت(٢) .

ومنذ طفولته ، كان لأونيل روحٌ طموح أدبية ، فى البداية لأن يكون شاعراً ولكن فى عزلته فى المستشفى قرر أن يكون كاتباً مسرحياً .

وقد تزوج أونيل ثلاث مرات ، الأولى فى عام ١٩٠٩ من كاثلين جيكيس ، وهو زواج استمر حتى انجبت له ولداً فحسب ، وفى عام ١٩١٨ عقد قرآنه على آجنس بولتن ، وهى كاتبه قصة قصيرة ، وقد ولدت له ابنا هو (شان) وابنته هى (أونا) (والتى تزوجت فيما بعد من شارلى شابلن) ، ولكنه هجرهم بعد عشرة أعوام ليتزوج من كارلوتا مونترى الممثلة فى عام ١٩٢٨م .

أما أواخر أعوام أونيل فقد كانت مأساوية بقدر ما كانت كل مسرحياته . فقد صار مغترباً عن كل أطفاله . وبعد أن حصل ابنه الأكبر على وظيفة أكاديمية لامعة ، انتحر وهو لم يتعد الأربعين من عمره ، ثم أجبر أونيل على أن يتوقف عن الكتابة بسبب رعشة دائمة أصابت يديه وهو فى أوج موهبته الفنية ، وفوق كل هذا كان زواجه الثالث مثل كابوس مفزع يضارع كوابيس مسرحيات ستراندبرج . ولما كان أونيل رجل لا يشعر بالانتماء لموطن محدد ولا بقعة بعينها ، فقد مات فى فندق شعبى ببوسطن فى السابع والعشرين من نوفمبر عام ١٩٥٣ ، بعد أن كان آخر كلامه صرخة قال فيها (وضعتنى أمى فى حجرة بفندق ، وهانذا أموت فى حجرة بفندق!) .

مسرح أونيل :

يعد يوجين أونيل رائد المسرح الأمريكي بصفة عامة : فهو أول من أرسى تقاليده ، وأول من كتب مسرحيات أمريكية ناضجة بمعنى الكلمة ، بل إن تاريخ المسرح الأمريكى الحقيقى يبدأ بأونيل برغم أن أول مسرحية أمريكية كتبها مؤلف أمريكى هى مسرحية (جوستافوس فاسا) لبنيامين كولمان عام ١٦٩٠ : أى أن البدايات المبكرة للمسرح الأمريكى تعود إلى أواخر القرن السابع عشر ، ولكنها كانت محاولات بدائية للغاية ، ولا تصلح لكى تكون بداية لمسرح

يفرض نفسه على التراث المسرحى العالمى الموغل فى القدم منذ الإغريق ، لذلك يعد القرن العشرون البداية الحقيقية للمسرح الجاد فنياً وفكرياً فى الولايات المتحدة الأمريكية . وكان من الطبيعى أن يكون هذا القرن إرهاصاً بظهور يوجين أونيل ، لأن الكاتب المسرحى العظيم لا يأتى من فراغ ، وقد تمثلت هذه الإرهاصات فى المسرحيات التى تبلور قضايا المجتمع الأمريكى .. ومع ازدياد عدد المسارح فى أمريكا لم تتمكن المسرحية الأمريكية من سد حاجاتها ، فاعتمد معظم المخرجين على المسرحيات الواردة من أوربا ، مما ساعد عل تنشيط حركة الترجمة من الفرنسية والألمانية وغيرها من اللغات الأخرى وكان هذا بمثابة رافد جديد للمسرح الأمريكى الوليد ، منحه الكثير من القوة ، والجدة والخصوبة ، لذلك كانت التجارب الأمريكية الأصلية فى بداية القرن العشرين مع التحام المسرح الأمريكى بالمسرح الأوربى من خلال الترجمات والفرق الوافدة ، خلفية خصبة ترعرع من خلالها يوجين ال الذى يعد الرائد الحقيقى للمسرح الأمريكى .

ففى عام ١٩٢٠ ظهرت لأونيل أولى مسرحياته الطويلة والناضجة بعنوان (وراء الأفق) التى حققت نجاحاً باهراً وجلبت له جائزة بوليتزر ، فهى مسرحية زاخرة بالتهكم اللاذع والسخرية المريرة . وإن كان أونيل قد التزم بالواقعية الطبيعية إلى حدٍ ما فى مسرحية (وراء الأفق) فإنه كتب فى نفس العام ١٩٢٠ مسرحية (الإمبراطور جونز) التى جنح فيها إلى الاتجاه الخيالى الشعرى التعبيرى الذى يتجاوز المذهب الطبيعى المحدد بالوصف الفوتوغرافى الدقيق لخلجات النفس البشرية والخلفية الاجتماعية التى تتفاعل معها ومن الواضح أن أونيل تأثر هنا بتعبيرية سترندبرج التى ترفض الالتزام بقويد الواقع المادى لكى تعبر عن هواجس الإنسان وآماله وآلامه ومخاوفه وأوهامه .

وفى عام ١٩٢٠ ظهرت لأونيل أولى مسرحياته الطويلة والناضجة بعنوان (وراء الأفق) التى حققت نجاحاً باهراً وجلبت له جائزة بوليتزر ، فهى مسرحية زاخرة بالتهكم اللاذع والسخرية المريرة ، وإن كان أونيل قد التزم بالواقعية الطبيعية إلى حد ما فى مسرحية (وراء الأفق) فإنه كتب فى نفس العام ١٩٢٠ مسرحية (الإمبراطور جونز) التى جنح فيها إلى الاتجاه الخيالى الشعرى التعبيرى الذى يتجاوز المذهب الطبيعى المحدد بالوصف الفوتوغرافى الدقيق لخلجات النفس البشرية والخلفية الاجتماعية التى تتفاعل معها ، ومن الواضح أن أونيل تأثر هنا بتعبيرية سترندبرج التى ترفض الالتزام بقيود الواقع المادى لكى تعبر عن هواجس الإنسان وآماله وآلامه ومخاوفه وأوهامه .

وفى عام ١٩٢١ ظهرت لأونيل مسرحيتان : (أنا كريستى) و (القش) وتغطى المسرحتين مسحة من الكآبة المأسوية برغم اختلاف أسلوب كل منهما . فالأولى متأثرة بالطبيعة بينما الثانية رومانسية ، وهكذا الرومانسية ترجع إلى أن أونيل كتب مسرحية القش عام ١٩١٨ فى بداية حياته المسرحية ولكنه أجرى عليها بعض التعديلات وتم عرضها عام ١٩٢١ ، ويستمد أونيل مادة المسرحيتين من حياته المبكرة ، فنجد فى (أنا

كرستى) حياة البحر المختلطة بحياة الدعارة ، بينما تجد فى (القش الإصابة بمرض السل الذى كان نقطة تحول فى حياة أونيل نفسه .

واهتم أونيل كذلك بقضية الانتحار الجماعى من خلال الصراع الدرامى فى مرحيته (القرد الكثيف الشعر) عام ١٩٢٢ التى جسد فيها غربة الإنسان فى هذا الكون وحاجته المستمرة إلى الانتماء . ثم تعرض لقضيته الاختلاط الجنسى بين السود والبيض فى مسرحيته (كل أبناء الله لهم أجنحة) عام ١٩٢٤ . وكذلك كتب أونيل مسرحية (الإله الكبير براون) وفيها يثبت مقدرته المستمرة فى التجريب والتجديد ، فيستخدم الأقنعة لكى يجسد مشكلة الصراع بين شخصية قلقة وبين شخصية ناجحة . إن مسرح أونيل هو مسرح التجديد وهذا هو أفضل وصف له ، إذا جدد أونيل فى الموضوع وفى الشكل الدرامى للمسرحية الأمريكية على نجو يجعله بحق رائد المسرح الأمريكى .

ومن أهم أعماله :

١ – وراء الأفق Beyond the Horizon (1920)

٢ – أنا كريستى Anna Christie (1020)

٣ – رحلة يوم طويل فى جنح الليل
Long day's Journey Unto Night (1054)

٤ – بائع الثلج يأتى The Iceman Cometh (1921)

٥ – الفرد الكثيف الشعر The Hairy Ape (1921)

٦ – الحداد يليق بإلكترا
Mourning Becomes Electra (1929)

نموذج من أعماله :

مسرحية رحلة يوم طويل في جنح الليل
Long Day's Journey Into Night

عرض موجز :

هذه إحدى المسرحيات البيوجرافية (التى تقص سيرة الحياة) حيث نقل أونيل الواقع المأساوى الذى عاناه بين أحضان أسرته فى مطلع حياته أى فى اللحظة التى يعى بها الإنسان ذاته ومصيره ويتفكر بقدره وقدر الآخرين ، وبالتراث الغامض الذى يرثه عن أجداده الأقربين والأبعدين وبنوع الحتمية التى ترتهنه بأحكامها الظاهرة والخفية وبكل أمر من الأمور الأخرى المتعلقة بسعادة الإنسان وكرامته وأمانيه وإرادته وغايته .

تقع أحداث المسرحية فى عام ١٩١٢ بمزرعة لجيمس تيرون الوالد وتبدأ فى الساعة الثامنة والنصف صباحاً وتنتهى فى الساعات الأخيرة من اليوم ذاته ، ولعل أونيل أراد أن يخضع ذاته لسنة الوحدات الثلاث المقتضاه فى المسرحية الكلاسيكية ، منذ عهدها الأول ، وأحداث الزمان والمكان والموضوع إذا لا تتعدى وقائع هذه المسرحية أربعاً وعشرين ساعة ، وفى مكان واحد هو منزل آل تيرون وما يحدث به . فهى تقوم من هذا القبيل على المبدأ الفنى العام القائم على إسقاط طفيليات الواقع وصغائره وأعراضه وتكثيف ما ينم عن جوهره ويعظمه ويوغل به إلى أنأى أعماقه وأقصى أبعاده . إنها صفوة حياة طويلة فى يوم واحد ، يحشد الأحداث الكبرى التى تشكل مصير هذه العائلة ، والمؤلف يوقعها

فى سياق إنفعالى ينهض بالأزمة إلى أوجها ويعريها مما يلتبس بها من أقوال وأفعال تطمس معالم الفاجعة وتمدها فى الزمن . ذالك يوم أشبه بخلاصة نابضة متوتّرة لضمير كل فرد فى تلك العائلة ، ابتدعه المؤلف بحيث يصفى كل منهم حسابه مع نفسه ومع الحياة والقدر ومع كل فرد من أفراد العائلة .

(هذا ما نفهمه عندما نقول أن الفن ليس نقلاً للواقع ولا محاكاة صماء له تنسخه نسخاً وإنما هو هدم وابتناء له من جديد فى حدود الانفعال الخالق الذى لا يعلق به إلا الجوهر ولا ينفعل إلا بالأحداث المصيرية الفاعلة فى وعى الإنسان ولا وعيه ... ولعل هذا اليوم على قصره بالنسبة لكل أفراد العائلة هو أعمق وأصدق تمثيلاً لحقيقتهم من حياتهم الواقعية المتطاولة فى الزمن بلا طائل ... فالواقع الفنى هو الوسيلة الوحيدة لاستبطان الواقع الشائع ... والنفاذ إلى ضميره ونواياه وتحريره وتطهيره من أردانه وشوائبه)[٣]

موجز المسرحية

(١) الفصل الأول

تفتح الستارة على العائلة فى المشهد الأول وقد انتهت من تناول فطور الصباح تبدو السيدة مارى جيمس فى الخامسة والأربعين من عمرها ، وعلى وجهها ملامح جمال آفل ، ذابل ، شعرها شديد البياض فى غير حينه وأنامل يديها تتراقص بتوتر وقد كانت ذات أناقة أخاذة قبل أن تصاب بالروماتيزم التى عقلتها وشوهتها بمثل العاهة الدائمة ، تجلس إلى الطاولة وعيناها شاخصتان على يديها ، تود أن تخفيهما عن الأبصار ، أما السيد جيمس تيرون الوالد فهو فى نحو الخامسة والستين من عمره ، لكن غضون العمر لا تبدو على وجهه ، هامته مرتفعة وكتفاه عريضتان فكأنه مثال الرجل الجميل على كبر سنه ، وعندما يتحرك أو يتكلم يوهم بأنه يمثل بتأثير انحرافه المهنى إذا أنه كان قد امتهن التمثيل نحو نصف قرن . يشرع الزوج بامتداح زوجه ، بعد أن تعافت وازداد وزنها ، فيما هى تخشى أن تكون قد فقدت بذلك أناقتها ويتطرق الحديث إلى أحد سماسرة الأراضى الذى لا يزال يدفع الزوج إلى شراء المزيد من العقارات ، فأظهرت السيدة مارى استياءها ، فيما احتل الزوج بأن اقتناء الأراضى هو أضمن أمر للمحافظة على المال . وكان الزوج يدخن سيجاراً بفرح لأنه ناله كهدية مجانية من ذلك السمسار . ترد الزوجة السيدة مارى بأن زوجها لا يهتم بما ينبغى له أن يهتم به وهى صحة ابنهما أدمون الفاقد القابلية والذى لا يفارقه السعال ، فلا يحفل الزوج بذلك ويدعى أن سعال الصيف يطول أمره ويطلب من زوجه أن تعنى بصحتها إذ تبدو متوعكة هذا الصباح ثم يختلف الحديث إلى الأرق من جراء زوبعة الضباب التى كانت تزمجر فى الليل ، فضلاً عن شخير الزوج الذى كان يضاهى زئير الزوبعة ويظل السيد تيرون جزعاً على أرق زوجته ويخشى أن تكون قد عاودتها أعراض الداء . فى تلك الأثناء ، يلج أبناهما إلى البهو ، جيمس البكر فى الثالثة والثلاثين وادمون فى الثالثة والعشرين وكانت ملامح الإعياء والشحوب بادية على وجهه . ثم

يتخاصم الوالد مع ابنه البكر بشأن السابق ولكن الابن الأصغر بصرف الحديث ويخجره من العراك إذ يتحدث عن خلاف مزارع والده مع جارهم المليونير حول الحدود والمرعى فينبرى الخلاف من جديد بين الوالد وبكره على الأفكار الاشتراكية وثروة جارهم الباهظة ، فيصلح الابن الأصغر بينهما ، لكن الوالدة تعود إلى التحدث عن سعال أدمون الذى لا يشفى ، فيغلب عليها الاضطراب ، وتتهم الطبيب الذى يعالجه بالغباء ، فيسارع الولد البكر إلى اتهام والده بتفضيله لأنه أجره هو الأرخص ، بالرغم من أنه من كبار ملاكى المنطقة ، لكن الوالد يزعم أن أملاكه مرهونة وأن ابنه لا يجدى فى شىء ولا يكسب ما يسد به رمقه وأنه ممثل فاشل ، يعيش على نفقة والده . أما ابنه الأصغر فقد اقتفى على آثار أخيه فهدم صحته منذ أن طرد من الجامعة ، ويمضى الحوار على هذا السياق من الخصام والوئام بين أفراد العائلة ، الوالدة تتذمر من داء الروماتيزم وضعف البصر وتقلق على ابنها الأصغر ، والوالد والابن البكر يتهم أحدهما الآخر بإفساد العائلة ويعانيان هموماً متماثلة ، هم الزوجة التى شاهدها ابنها مختلية ليلاً فى مخدع الضيوف ، فكأنها عادت إلى دائها القديم ، داء المخدرات عن طريق إبر المورفين وهم الولد الصغير الذى يهدم العائلة كلها ، ثم إنهما ينصرفان إلى العمل فى الجنينة وقد سار جيمس إلى ذلك كرها .

الفصل الثاني

يقع عند الساعة الواحد إلا ربعاً ، ظهراً ، يصل جيمس بعد أن عمل فى الحديقة فيما تنادى الخادمة سيدها الذى توقف فى طريق العودة للتحدث مع أصحابه ، الأخوان يبوحان بقلقهما ، ادمون يشعر أن داءه ليس يسيراً ، وجيمس يعده لتلقى الصدمة عندما يعلم أنه مصاب بداء السل ، ويلمح لأخيه أن والدتهما قد تكون اعتزلت فى غرفة الضيوف تحت وطأة المخدر . تصل الوالدة وتضم ولدها الصغير الذى يستولى عليه السعال ، ثم تسأل عن زوجها وتدافع عنه وتمنع جيمس من الهزء به وتقول أنه امرؤ عصامى نال شهرة فائقة فى التمثيل . ثم تذعن وتعترف بأن لا شىء يغير شيئاً فالأحدث تسوى الناس بإرادتها ورغماً عن إرادتهم . لكنها تتذمر من زوجها بدورها لأنه أنفق عمره دون منزل ، متنقلاً مع الممثلين من بلد إلى آخر ، وحتى منزلها الريفى لا تعثر فيه على الهناء لزرايته ولافتناء الخادمات الصيفيات فيه . يخرج ادمون لمناداة والده بدوره فيلمح جيمس عن شكه لوالدته وخوفه من عودتها للإدمان ، فتنكر وتنتهره وتشكوه لأخيه أدمون عند عودته . فيشتمه ، لكن والدته تؤنبه على شتيمته وتقول : دعه ، (إنه الآن كما أراده الماضى أن يكون ، لا يقوى على شىء ، وكذلك والدك وكذلك أنت وأنا) هذا الكلام يرعب أدمون ويترجح له أن والدته عاودت الإدمان ولكن الوالد يصل ، فيعتذر عن تأخره ، ويشاهد زجاجة الويسكى ، فينفر ، فيطمئنه جيمس أنها لم تمس ، فيمسح له بالشرب من دون أخيه أدمون لتوعك صحته ، ثم يسمح له باحتساء قليل منها . تعود الوالدة من المطبخ وتشكو من الخدم وتؤنب زوجها لعجزه عن العيش فى المنازل لأنه ربيب

الفنادق الرخيصة والبارات ، أجدى له ظل عازباً. وتنتهر الجميع لأنهم يفترسون بها ، وتسوى شعرها وتفقد نضارتها . يتأمل الزوج بوجه زوجته ويقول : (لقد أخطأت فى الوثوق بك) فتغضب وتعاتبه على إكثاره من الشرب لأنه سيعود فى المساء ثملاً مثل كل ليلة ، وعلى إيثاره النوادى والمقاهى . فقد هجرت من أجله منزل والديها . وهنا يرن الهاتف ويتكلم الدكتور هاردى الذى أعطى الوالد نتيجة الفحص الذى أجراه على أدمون ، وقد دلت ملامح وجهه على أنها كانت سيئة . الوالد يقتنع فيما تحقره الولدة من شأن ذلك الطبيب الذى لا يحسن إلا إلقاء الخطب والمواعظ على الإرادة وقوتها وتتهم زوجها بالتردد عليه لأنه الأقل كلفة ، مع أنه مشعوذ ، مجرم وحين تمضى لتبحث عن نظارتيها ، يناديها زوجها نداء التنبيه والتحذير ، فتثور لإساءة الظن بها والتجسس عليها من خلوتها كأنها فى سجن لا فى منزل ، فيطلب جيمس من والده الصمت قائلاً : العلاج لا ينفع شيئاً لا مجال لعمل أى شىء ، ونحن بلهاء إذ نتوقع شيئاً ، لا عودة من ذلك الأمر أبداً ، ثم يدور نقاش حاد حول الفلسفة والتهتك فى شوارع برداوى والدين وينعى الوالد على أبنائه كفرهم ويعتصم بمذهبه الكاثوليكى ويمتدحه ، بالرغم من أنه لا يحضر الصلاة فى الكنائس . فيردد أدمون قول نيتشيه : لقد مات الرب ، مات من شفقته على الناس . ثم يعبر جيمس عن يأسه من شفاء والدته الموجودة بينهم والنائية عنهم فى آن معاً . وعندما يتسلل أدمون ليراقب والدته ويمنعها من الاختلاء بذاتها يبوح السيد تيرون لابنه جيمس بما أنبأه به الطبيب على الهاتف / «إن أدمون مصاب بداء السل» ويردف أنه ورث ذلك عن جده لوالدته الذى مات بهذا الداء ، فيحض الولد والده على السخاء وإلا يودعه فى المصحة الأقل كلفة ، متبرراً على ذلك بالقول أنه قد يموت ، فلماذ التبذير والانفاق ، تعود الوالدة ، فتتيقن أنهم سيعودون كلهم سكارى حتى التلاشى ، وتبدو يائسة ، فيدعوها زوجها إلى التنزه بسيارتهم الخاصة التى اشتراها خصيصاً من أجلها وعين لها سائقاً بمرتب شهرى ومعاش يومى ويتوسل إليها ويستعطفها لتكف عن الإدمان ، فتنكر وتتجاهل وتعود بالذاكرة إلى ماضيها ، حيث أنفقت عمرها متنقلة من فندق إلى آخر ، تضع أولادها فى الفنادق العامة على أيدى أطباء جهال وأثر ولادة أدمون ، أصيبت بآلام ، لم يداوها الطبيب ، إلا بالمورفين الذى ألفته ، فيما بعد ، وأدمنته وتتذكر موت طفلها أوجين وهو ابن عامين ، تركته عند والديها لتلحق بزوجها المتجول ، فدخل عليه أخوه جيمس عمداً وهو مصاب بالحصبة ، نقل إليه العدوى غيرة منه ، فمات . فتندم الوالدة على موت ذلك الطفل ولا تغفر لنفسها هذا بالذنب ولكن لم يكن لديها اختيار إذ لم يكن لها ولأولادها منزل ، كانوا رحلاً . وعندما حملت أدمون الصغير نزولاً عند إلحاح زوجها لتتعزى به ، كانت تعلم أنه سيكون عصبياً فاقد العافية . وعندما يعود أدمون ويطلب من والده نفقة السفر إلى المدينة ، ينشب العراك من جديد لأجل المال، ثم يلين الوالد عندما يتذكر داء ابنه وينقده عشر دولارات على غير عهده ويترضى عليه

لأنه عمل في الصحافة ونجح في عمله . وقبل أن يغادر المنزل يترجى والدته أن تكف عن المخدرات لأنها عادت إليه من جديد ، فتلوم ذاتها وتعتذر بكثرة همومها .

الفصل الثالث

تجرى أحداث عند الساعة السادسة والنصف من مساء ذلك اليوم المنزل مقفر ، أفراد العائلة مازالوا في المدينة ، السيدة مارى تحادث الخادمة كاتلين لتخرج من وحدتها ، الخادمة تشكو السائق الذى يعتدى عليها والسيدة مارى تنفث همومها الخاصة بها ، تلعن زوابع الضباب وشخير الليل وتتذمر من الأرق وتقدم للخادمة شراباً ثم تضيف ماء إلى زجاجة الويسكى كى لا يغضب زوجها إذا وجدها ناقصة وتعود إلى ذكر ماضيها عندما كانت تتلقى العلم فى أرقى أديرة الراهبات وتدرس الموسيقى بموهبة متفوقة ، قبل أن تتعرف إلى السيد تيرون الذى كان أجمل وأشهى ممثلى عصره ، وتصعد إلى مخدعها قبل أن يعود أفراد العائلة ، لتتناول قدراً جديداً من المخدرات ، عاد الوالد وأدمون من المدينة من دون جيمس الابن البكر الذى انصرف إلى السكر ومعاشرة النساء العاهرات ، فتتحسر والدته لانحرافه بعد أن كان من أفضل الطلبة فى المدرسة وتتهم زوجها بإنه هو الذى أفسده إذ كان يسقيه الويسكى وهو طفل ليدعه ينام ، لكنها تندم فوها على تأنيب زوجها وتظهر حبها له وتعتذر بالوحدة القاسية التى تعانيها ، وتتذكر فجأة ، ثوب عرسها وتصفه وتستعيد أحداث صباها حيث كانت تنعم بالترف والدلال كالأميرة ، يؤثرها والدها بكل عطف وتسأل أين أصبح ثوب العرس ذلك ، لعلها أودعته فى مخزن المنزل ، فى مكان ما . وعندما تجلس العائلة إلى الطعام ، يكتشف الزوج أن الويسكى ممزوجة بالماء ، فيثور ويسأل عمن شرب منها فى غيابه ، فتعترف الزوجة بأنها سقت الخادمة منها وتهدئ من غضب زوجها ، الذى يكاد لايلين حتى يغضب من جديد إذ تطلب زوجته منه أن يشعل الكهرباء لتبديد الظلمة ، ثم ينحدر إلى القبو ليجلب زجاجة ويسكى جديدة حاملاً مفاتيحه الكثيرة لأن صناديق الويسكى كانت مخبأة وموصداً عليها . وأثناء غيابه يخبر أدمون والدته بأن الطبيب هاردى أكد له بمعاونة أحد الأخصائيين أنه مصاب بداء السل فتجزع الوالدة وتشتم ذلك الطبيب الغبى وتأخذ جرعة مخدر جديدة وتهم أن تأخذ منه أكثر مما يجب لتقضى نحبها . لكن الوالد يعود من القبو مزمجراً إذ يكتشف بأن ابنه البكر حاول أن يخلع الباب كى يسرق الويسكى ، وعندما تدعوهم الخادمة لتناول العشاء ، تنسحب السيدة مارى لتختلى بذاتها إذ لا إذلا قبل لها بتناول الطعام ، كما أن أدمون فر أثناء غياب والده فى القبو عائداً إلى المدينة .

الفصل الرابع والأخير

تقع أحداثه عند منتصف ليل ذلك النهار . تفتح الستارة فيبدو السيد تيرون فى بهو الجلوس وأمامه زجاجة ويسكى فرغ ثلاثة أرباعها وإلى جنبها زجاج أخرى ملأى والظلام مخيم إذ لم يكن مضاء إلا قنديل المكتب الصغير الوالد يلاعب

نفسه بورق اللعب ، وحيداً ثم يفد أدمون ، عائداً من المدينة ، فيصطدم رأسه بقطعة من الأثاث فى المدخل ، فيطلق شتيمة ويضىء مصباح المدخل ، فيأمره الوالد بإطفائه ، فلا يمتثل ، فهو ثمل ووالده كذلك ، ولكنه نوع من السكر الذى يتعضعضان به ، دون أن يفقدا وعيهما . يلح والده عليه لإطفاء الضوء والوالد يرفض ثم يصر كل منهما على موقفه فيقذف الوالد غضبه على ذلك الإسراف الذى لا يفيد منه إلا شركة الكهرباء ، ويتهمه ابنه بامتناعه عن الأخذ بالوقائع كزعمه أن شكسبير كان كاثوليكياً وأن الدوق ولينكتون الذى هزم نابليون هو أيضاً كاثوليكى ، يشتد غضب الوالد وتيهدد الولد بصفعه وتأديبه بالضرب كالطفل . لكنه يعود ليتذكر أن ابنه مصدور ، فيلين فجأة ، ويتعذر هو وابنه ، أحدهما للآخر ، وينهض الوالد ، فيشعل سائر المصابيح وهو يقول : «إن مأوى العجزة هو قريب منا ، فى نهاية الطريق ، لا فرق إذا أودعنا فيه قبل قليل أو بعد قليل» ، ثم يسأل الوالد عن ابنه البكر ويؤكد أنه غارق الآن بين المومسات والويسكى ، يدافع أدمون عن الخمرة ويورد أشعاراً لبودير فى الخمرة المنقذة التى تحذر الشقاء، والسكر أكان فى الشر أم فى الخير ، ويجرى الحديث على توارد الشعر وذكر الشعراء . فيؤثر الوالد شكسبير على الأدباء والشعراء المعاصرين كلهم ويهزأ بابنه لشغفه بهم ، فيما هو يسمع وقع خطى زوجته فى الطابق الأعلى فيعلم أنها مؤرقة لا قبل لها بالنوم وأنها تحت وطأة المخدر ، فينتقل الحديث إليها وعن والديها وحياتها فى الدير ، ولكن أدمون ينعى على والده بخله الذى منعه من استدعاء طبيب ماهر لمعالجتها من آلام الوضع التى ساقتها إلى إدمان المخدر ، والذى منعه من تأسيس منزل تأوى إليه وتطمئن فيه . حياة التشرد والغربة هى التى دفعتها إلى المخدر . تنتزعها عن أولادها لتحلق بها فى كل مكان . ويعاب والده لعزمه على وضعه فى المصحة العاقة كأحد اللقطاء ، بالرغم من ثروته . ذلك يثير الغثيان . ذاك الحوار جرى كله وهما يهمان بلعب الورق دون أن يلعبا . الولد يعدد المصائب التى عاناها فى صغره . فابنه تشرد رغبة فى التشرد ، أما هو فقد اضطر للعمل فى العاشرة ليعيل والدته وأخوته بعد أن هجرهم والده وعاد إلى أرلندا حث التحق بعمل فى صنع المبارد لقاء نصف دولار فى الأسبوع ، وفى معمل مهدم ، لا يرد حراً ولا برداً والدته عملت فى تنظيف البيوت ، لم يشبعوا ولو مرة واحدة . ثم يتفق الوالد والولد على مصنع آخر يديره أصحاب الشركات ويميل الوالد للبوح ، فيعترف بأن المسرحية التى ظل يمثلها نحو نصف قرن وتدر عليه أرباحاً طائلة ، منعته من أن يعدّ من أكبر ممثلى عصره ، وقد مثل أوثيللو مرة فشهد له (أدوين بموت) الممثل الأول فى أمريكا بأنه أفضل ممثل وكتب له وثيقة بذلك ، حملها معه طوال عمره حتى شاخت وضاعت . يعترف أدمون لوالده ويبوح بلحظات الانخطاف التى عرفها بتشرده فى البر والبحر ، فيقر والده بشاعريته . وعندما يعود جيمس الابن البكر فى آخر الليل ،

يختبئ الوالد تحت الشرفة كى لا يتخاصم وإياه ، يتحدث الأخوان بشأن المصح الجديد ويسرد جيمس كيف قضى ليلته بسوق المومسات وأنه اختلى بفيوليت السمينة رحمة بها كى لا تطردها قوادة المنزل ، ثم يفيض وجدانه فيظهر حسده لأخيه ويحقر من شأن شعره ويوغل بالإعتراف تحت وطأة السكر ويقول أنه كان يغار منه دائماً لأنه كان الفتى المدلل لوالديه ، أراد أن يثأر منه بدفعه إلى السقوط والانحدار وأنه زين له الرذيلة وشوقه إليها ، فكان الجزء الميت ، الساقط منه كان يثأر لهوانه بجره للهوان والتهتك . لكنه يرتدع ، بعد حين ، ويبوح بحبه لأخيه ويؤكد أنه هو الذى دربه على الشعر ، وأنه فرح بانتصاراته فيه وفى الصحافة ، فكأنه هو الذات الأخرى له عندئذ يخرج الوالد من مخبئه وتنزل الوالدة من الطابق الأعلى ، حاملة ثوب عرسها ، تجرره فى حالة من الذهول ، تحاول أن تعزف على البيانو فلا تفلح، فتعتذر من الراهبة لأن أناملها لا تطيعها ، ثم أنها تتكلم وكأنها ما زالت مقيمة فى الدير تعدد أسماء الراهبات وتخاطب الرئيسة أن تعترف على العالم وتعود إليها فى الربيع . وهنا تذكر أنها خطبت لجيمس تيرون ، فتقف بها ذاكرتها عند تلك الحد ، وينسدل الستار على تلك الأسرة المصابة بعدد لا حصر له من اللعنات والعاهات .

أونيل في عيون النقاد :

كان لأونيل – كما رأينا – أثراً عظيم على نهضة المسرح الأمريكى ، وإحيائه ، بعد فترة ركود كبيرة ، ويرجع هذا إلى عوامل عدة ، منها ما يراه جيمس هارت حين يقول : «إن أعمال أونيل متأثرة جداً بقراءته الواسعة ، خاصة فى التراجيديا اليونانية ، وقراءاته لإبسن وستردبرج ، إلا أن خبراته الشخصية واستبصاره الذاتى بالنفس البشرية هو الذى جعله متميزاً جداً حتى نال جائزة نوبل عام ١٩٣٦»[٤] .

أما جيرلد ويلز يعلق على تطور أونيل المسرحى (فى ملامح الثقافة الأمريكية) قائلاً : «كانت المسرحيات التى كتبت فى أواخر الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات قد نهض الكثير منها على استخدام وتحويل مضمون الحياة الخاصة لأونيل إلى مادة المسرحية ومن ثم كانت بمثابة عودة إلى الواقعية المخفقة للمسرحيات الأولى التى اتخذت من البحر مضموناً لها . وعندما خلص نفسه من قيود الوسائل الأدبية والمسرحية المبالغ فيها أصبح أونيل قادراً على أن يتكلم بأسلوب أكثر مباشرة فى مسرحياته الأخيرة ، وكما كان دائماً فقد كان مهتماً بمكان الإنسان فى عالم غير مناسب له كما هو واضح للجميع»[٥] .

أما ويلارد ثورب فيرى أن أونيل : «قد اعترف له النقاد – بمجىء منتصف العشرينات – بالتفوق ، وقالوا إن أمريكا قد وهبت أخيراً كاتباً مسرحياً ليقف على قدم المساواة مع تشيكوف وبيراندللو وشو ، وفى سنة ١٩٥٦ تدعمت شهرته فى أوروبا بفوزه بجائزة نوبل»[٦] .

ونختم بقول ويليس ويجر : «لعله لم يسبق لأى كاتب أمريكى الوصول إلى جمهور عالمى يمثل

هذه السرعة ، وعلى كل هذه المستويات الكثيرة ، وقد ظهرت مسرحياته – التى تكاد تبلغ الخمسين – فى زمن قصير نسبياً فى حوالى ربع قرن . وبعد أقل من عشر سنين من ابتداء ظهوره أمام الجمهور بمسرحياته الهامة ... صارت الاستجابة لمسرحيات عالمية . وفى سنة ١٩٢٣ ، وضعه كاتب فى (مجلة دبلن) فوق (شو وسينج) ... وسائر كتاب القارة الأوربية المسرحين وفى سنة ١٩٢٩ ظهر كتاب استرالى عن مسرحياته ، وضعه فى صف (اسخيلوس) و(شكسبير)[٧] ■

المراجع :

1. Encyclopadea Americanna, O'Neill, Eugene, Vol. 21, Washinghton : Liberary of Congress Cataloging in Publication Data, (1979) . P.735.

٢ – نبيل راغب ، موسوعة أدباء أمريكا ، جـ٢ ، القاهرة : دار المعارف (١٩٧٦) ، ص ٥٧ .

٣ – إيليا حاوى ، أوجين أونيل ، سلسلة أعلام المسرح الغربى ، جـ ٦ ، بيروت : دار الكتاب اللبنانى ، (١٩٨١) ص ٢٨٤ .

4. James D. Hart, The Oxford Companion TO American Literature, 6th Edition, Oxford : Oxford University Press (1995), P. 492.

5. Gerild Wales, (Eugen O/Neill, The Iceman Cometh) Land Marks of American Writing, Edited by Henning Cohen, Voice of America, Fourm Lectures, I977), p. 454

6. Willard Thorp, American Writing in the Twentieth Century, Harvard : Harvard University Press, (1960) P. 117.

7. Willes Wager, American Literature, A World View , New York : Liberary of Congress Cataloge, (1986) , p. 263

فنون

الفنان العبقري «بابلو بيكاسو»

من أشهر المصورين في القرن العشرين !!

عبد الحميد غزي *

لم أرغب فى التحدث عن هذا الموضوع «بيكاسو» الفنان المبدع المتلون الأدوار والأشكال ، والذى استطاع أن يترك بصمة واضحة لا تمحى فى كل ميدان من ميادين الحركة الفنية فى القرن العشرين ، ... وتمكن من خلال مسيرة حياته الفنية أن يتجاوز سابقيه ممن احتكروا الفن التشكيلي على امتداد القرون الماضية ...

ولكن ما وجدت من لوحات – التصوير الضوئى – فى إحدى صالات العرض ، منذ فترة لأحد الفنانين التشكيليين ، حيث وقفت أمام لوحة – لا تمت إلى الفن – حتى إن إمساك الريشة لا يتقنه بل لا يعرفه صاحبنا ، لدرجة ، إنها – الريشة – كانت تسير على بركة الله تاركة وراءها خطوطاً وتعاريج نادرة وفريدة من نوعها ، من جهة ، وما كنت أحفظ فى مخيلتى من صوّر لبعض لوحات الفنان «بابلو بيكاسو» ، عبقرى التشكيل ، وسيد اللون ، ومبدع رمز حمامة السلام التى أصبحت شعاراً لمؤتمر السلام سنة ١٩٤٩ ومن أشهر المصورين فى القرن العشرين ، ومبتدع المدرسة التكعيبية سنة ١٩٠٧ ، والذى أكد أهمية التفرد والأصالة والابتكار ، كما كان يخشى أن يقوم بتكرار نفسه مما ارتسم فى تفكيرى تساؤل : «ماذا يفعل / بابلو بيكاسو / الملقب بـ «شهريار الأسبانى» الفنان العالمى ، لو شاهد هذا العرض – اللوحة ؟!

ألا يصيبه خيبة أمل إزاء هذا العمل المخجل ؟!

ألا يستحق الفنان –بيكاسو أن نسلط الضوء عليه كونه مؤسس المدرسة التكعيبية وعلى أسس علمية هندسية ، وعلى رموز معقولة ومفهومة من قبل الجميع ، ولا سيما أن حياته الإبداعية ، تشكل سلسلة متصلة من الإبداع والتطور والتنوع الشديد ، والأصالة الكبيرة التى اتسمت بها أفكاره طول حياته ، من إبداعات واكتشافات وتجديدات متفوقة ، وفى كل أسلوب فنى ، سواء كلاسيكياً ، أو رومنتيكيا ، أو تعبيرياً ، أو تكعيبياً ، أو غير ذلك ، وكان دائماً قادراً على التمكن من هذا الأسلوب وعلى الإضافة إليه ، ثم تجاوزه بعد ذلك إلى أساليب أخرى أكثر قدرة على خدمته فى توضيح أفكاره وتحقيقها ، وكما يقول –لازارو ، فإنه مروراً بالمرحلة «الزرقاء» ، التى بدأت إثر صدمة عنيفة (انتحار صديقة ، كاساً جيماس) ، هزت وجدان «بيكاسو» ، .. على رأي النقاد ، أن هذه المرحلة «الزرقاء» ، ولدت فى فن «بيكاسو» ، كما ظهرت فى لوحته «الحياة» التى تعتبر العمل الرئيسى بين أعماله فى هذه المرحلة ، ولا سيما أنّنا نجد أنّ اللون الأزرق كان الأكثر روحانية فى أواخر القرن التاسع عشر ، عندما عمت الكآبة معظم العواصم الأوروبية ، ومن اللوحات التي

---

* كاتب سوري

كانت لها صدى كبير فى الأوساط الفنية ، لوحة «الحساء» و «الشقيقان» و«المأساة» ، ومعظمها من إنتاجات عام ١٩٠٢ .
وأما المرحلة الوردية ، بدأت تتبلور فى أعمال – فن–بيكاسو– مع بداية عام ١٩٠٤ ، وذلك من خلال اللوحات : «المهرجون» و «إمرأة بقميص داخلى» و «فينوس» و«أسرة مهرج» و«أسرة مقدسة» و«بهلوان شاب على كرة» ، ولعل السبب ، هو سيطرة الجو الفكاهى على «عصبة بيكاسو» التى كان لدى أفرادها حماس شديد نحو السيرك ... وكما شهد عام ١٩٠٧ – عندما أعلن «بيكاسو» للعالم – ثورة فنية جديدة «أى الثورة التكعيبية» ، واستمرت هذه الثورة من عام ١٩٠٧ – ١٩١٤ عندما رسم لوحته الشهيرة «آنسات أفينيون» عام ١٩٠٧ ، ثم لوحة «الطبيعة الميتة» عام ١٩٠٨ ... وأدخل «بيكاسو» فى لوحته بدءاً من عام ١٩١٠ ، بعض العناصر الخام كالقماش والمشمع وقصاصات الجرائد ، وذلك من أجل خلق انطباع أكثر محاكاة للواقع بشكل ساخر ومضحك ، كما في اللوحات «بورتريه لفتاة شابة» عام ١٩١٤ ، و«العازفون الثلاثة» عام ١٩٢١ ، اللتان تعتبران خلاصة مهمة للمرحلة التكعيبية .
وعن العلاقة بين «بيكاسو» وأعماله الفنية من اللوحات ، كانت العلاقة حميمة ، صادقة ، تنبض بالصدق والإبداع ، وتعكس المعاناة البشرية بكل ما فى الكلمة من معنى ، وتأخذ الحرية فيها أقصى أبعادها ، أنها متجددة ومتنوعة باستمرار ، تلمس فيها المتعة ، الحب ، الحنان ، الاحترام ، ويعيد صياغتها من جديد ، بلغة جديدة تماماً ، تكشف لنا الصراع الإنساني مع الطبيعة ، وحقيقة النفس البشرية ، وتنقلنا بذلك من الواقع الكلاسيكي المحض إلى الواقع الحياتي الذي نتخبط فيه دون إرادتنا ، لدرجة ، أنه لم يتوقف لحظة عن سبر أغوار النفس البشرية موغلاً بخفاياها وأسرارها ، مترجماً بذلك حقيقة السلوك البشري الخفي الذى يلعب دوره فى هذه الحياة التى نعيش فيها ، ما زالت رسوماته وألوانه تمثل هموم الفن التشكيلي المعاصر فى كل زمان ومكان .
إن الصورة عنده هي شيء آخر يختلف عما تألفه وما تختزنه فى ذاكرتنا ، إنها صور تلسكوبية رائعة تزخر بالعطاء السخيّ الذى يشحذ ذلك الواقع الأليم والفقير بكل ما تحمله من أفكار سامية وتجديد دائم ، وبحث متواصل عن الحقيقة أو الجوهر ، حيث تقودنا أعماله الهادفة ، ودون توقف إلى المفهوم الحقيقي للرسم الذى فجر فى كل من العواطف والأحساسيس الكامنة فينا الواضحة منها والغامضة ، محققاً بذلك متعة حقيقية لاكتشاف غير منتظر .
وثمة جوانب أخرى ، حياتيه ، تاريخية ، نجدها فى لوحات «بيكاسو» ، كما فى لوحة (غرنيكا) عام ١٩٣٧ التى عبر من خلالها عن تاريخ أسبانيا كلها ، تلك القرية –غرنيكا– التى اجتاحتها جيوش «فرانكو» الفاشيون ، وقتلوا كل سكانها بوحشية ضارية ، وذلك من خلال ثيران ، والثور فى أسبانيا يرمز إلى الوطن ، ونظرة الثور الكبير فى اللوحة تشبه إلى حد كبير نظرة راقصة «الفلامنغو» «الأسبانية» ، وهى نظرة كبرياء وفخر واعتزاز ، وهى تضرب الأرض بقدميها بعنفوان وقوة وكأنها تقول «فرانكو» : «الاحتقار للفاشية ، نحن هنا حتى ولو اقتلعنا

جميعاً فإننا موجودون فى التاريخ وخالدون» ، حيث تشير العلاقة بين «بيكاسو» ولوحاته إلى علاقة خلاقة تتجلى فيها الحرية والعبقرية تجلياً واضحاً لا التباس فيه .

شهادات تضفي علي «بابلو بيكاسو» وجهه الحقيقي :

السيدة «هيلين بارملان» :

/ .. فى لوحة فنية لـ «بيكاسو» عدة جوانب لوجه واحد ، تمتزج فى صورة واحدة/«بيكاسو» فى نظرى مصارع ، يعرض اسمه للخطر فى كل مرة يبتكر شيئاً جديداً/

السيد «روجيه» ، «صديق حميم لـ«بيكاسو» وصاحب مطعم :

«حقاً أن (بابلو بيكاسو) ، هو رجل بكل ما تنطوى عليه هذه الكلمة من معنى ، وهو إلى جانب ذلك رجل تلقائى ومندفع» .

السيدة «مدام راميه» ، تعمل فى صناعة الخزف :

/إنك تراه فى صراع دائم مع العجينة حتى يبتكر شكلاً جديداً ، أن هذا الرجل يفجر المادة ، سواء أكان ذلك فى الغرافيك أم الحفر أم فى صنع التماثيل/

/ ليس فى نظر «بيكاسو» مهن صغيرة أو كبيرة ، لأن المرء يستطيع أن يبدع فى جميع المهن /

السيد «أرنيرا» صاحب مطبعة :

/«بيكاسو» ... حريص كل الحرص على أن يكون العمل محكماً ، وهو يعلم تماماً ما يريد ، صحيح أنه متشدد ، ولكنه يراعى حدود التقنية ، ويجبرك فى الوقت نفسه على توسيع الحدود/ .

الفنان «أندره» ، الشاعر الذى أصبح رساماً :

/ لم يعرف القرن العشرون فناناً ملأت شهرته الدنيا ، كما هى حال «بيكاسو» ، فقد ركب موجة التغيير فى هذا القرن وعرف مدها وجزرها ، وتنقل بين بساتين الفن التشكيلى المختلفة ، فلم يتقوقع فى اتجاه فنى بعينه ، ولم يتعصب لفن شعب ، ولا لحضارة من الحضارات / .

وبعد ...

سيبقى هذا الفنان العبقرى «بيكاسو» من أشهر المصورين فى القرن العشرين ، بالرغم أنه لم يكن يتحدث كثيراً عن الفن ، إلا أن القليل الذى قاله يتضمن الكثير من الفهم الشامل والرؤية العميقة التى جعلته رائد المدرسة التكعيبية ، ومتميزاً بفنه ... لدرجة ، سيبقى شاهد عصر ومعلماً كبيراً على امتداد قرون طويلة ، قبل أن يملأ أحد آخر الفراغ الذى تركه !

وبقى أن نقول : إن هذا الفنان المبدع «بيكاسو» ، ولد فى ٢٥ / ١٠ / ١٨٨١ م فى مدينة «ملقا» باسبانيا ، لأب كان يعمل مدرساً للفنون ، ... وتوفى فى نيسان عام ١٩٧٣ .

بعض المصادر :

- مجلة – الهند – تصدر فى سفارة الهند بدمشق ، العدد ١٤٣ لعام ١٩٩٦ م
- مجلة – الحياة التشكيلية – العددان / ٥١ ، ٥٢ / لعام ١٩٩٣م
- الثقافة الفنية «تيسر حباس ، د. على الشماط» ١٩٩٣ – ١٩٩٤م
- صحيفة – الثورة – السورية ، العدد/ ١٠١٧١ / تاريخ ١٢ / ١٢ / ١٩٩٦م
مقال : «بيكاسو» وجهاً لوجه مع لوحاته .
- صحيفة – البعث – السورية ، العدد / ١٠٦٥٤ / تاريخ ٢ / ٧ ١٩٩٨م
مقال : «بيكاسو» من أعلام القرن العشرين .
- مجلة – المنهل – تصدر فى المملكة العربية السعودية ، العدد / ٤٧٧ /المجلد / ٥١ / تاريخ : جمادى الآخرة / ١٤١٠هـ / يناير / ١٩٩٠م
مقال : الرؤية الإبداعية لدى «بيكاسو» .

إضاءات الجسرة الفكرية

محاضرة صناعة السلاح العربي
الفريق إبراهيم العرابي

إعداد : محمد عصفور (*)

مقدمة

حرص نادى الجسرة الثقافى الاجتماعى على تنويع ما يقدمه من غذاء فكري عبر محاضراته وفعالياته المختلفة فإلى جانب الموضوعات الأدبية والفلسفية والفنية نجد الجانب العسكرى حيث يشارك أكثر من فارس ميدان من ذوي الخبرة العسكرية فى مواسم الجسرة الثقافية أمثال الفريق أول محمد فوزى والمشير محمد عبد الغنى الجمسى، ونتوقف فى هذا العدد عند محاضرة ألقاها الفريق إبراهيم القرابى رئيس الهيئة العربية للتصنيع الحربى وكان عنوان المحاضرة صناعة السلاح العربى، كان ذلك مساء يوم ٢٦/١٢/٨٨ حينما التقى جمهور النادى مع شخصية طريفة جمعت بين الفروسية فى مجال الفعل والفروسية فى مجال القول حيث وقف الحضور على محاضر يجمع بين شمول الفكر ووضوحه والقدرة على عرض عناصر الموضوع وتناوله بالدرس والتحليل حيث قدم رؤية شاملة عن الهيئة العربية للتصنيع وما حققته من منجزات موضحاً دورها فى صناعة السلاح العربى وآفاق هذه الصناعة وما تواجهها من تحديات وتعميماً للفائدة، فإننا نعرض أهم وقائع هذه المحاضرة التى استهلها المحاضر بقوله أن الحرب الحديثة لها بعض الصفات أو المميزات التى تميزها عن الحروب التقليدية فالحرب الحديثة لاينظر إليها كوسيلة صراع منفصلة عن الصراع السياسى والاقتصادى والصراع الحضارى فهى عمليات متكاملة الحرب الحديثة تتصف بالحدة والعنف لأنه ليس فى تخطيط أى مخطط عسكرى أن يدير الحرب لشهور طويلة أو سنين طويلة إذا أن عامل الحسم أصبح من صفات الحرب الحديثة فالدول التى تدخل الحرب دون تخطيط فهى تحكم على نفسها بالخسارة إن لم تحسم الحرب بسرعة وهذا لايمنع أنه رغم إدارة الأطراف فقد تتحول الحرب إلى حروب طويلة أو حرب استنزاف والنتيجة واحدة فهى استهلاك كبير فى المعدات والأسلحة والذخائر.

* كيف يتم التخطيط ووضع سياسة التسليح الحربي؟

وبالتالى وضع سياسة التصنيع الحربى بدون الأسلوب العلمى والتخطيط لهذا لن نصل إلى

---

* مدير نادى الجسرة.

نتيجة في أي دولة تبدأ القيادة العسكرية في وضع الأهداف القومية والأهداف الوطنية التي تسعى إلى تحقيقها وبتحديد هذه الأهداف ترسم الدولة عقيدتها السياسية والعسكرية والعقيدة العسكرية للدولة هي مفهوم الدولة لاستخدام القوات المسلحة وأسلوب شن الحرب ومن أهم العوامل التي تحددها السياسية العسكرية أن تحدد للعسكريين مسرح الحرب وأن تكون القوات المسلحة مستعدة لحماية مصالح الدول أيضاً العقيدة العسكرية يجب أن تحدد للعسكريين بوضوح من هم الأعداء الرئيسيين والمحتمليين.

ماهي سياسة التسليح :

إذا كان هناك سياسة تصنيع حربي للدولة أو لمجموعة الدول فإلى أي مدى يجب أن يكون الإنتاج الحربي الوطني معتمداً عليه لتوريد الأسلحة للقوات المسلحة وهنا يأتي دور القيادة العسكرية التي تضع الاستراتيجية العسكرية بمعنى الاستخدام العام للقوات المسلحة وتحدد أساليب الحرب هل تبدأ بالضربة الأولى؟ هل تعتمد على الدفاع وصد الهجوم؟ وبالتالي ما هو حجم القوات المسلحة الذي يمكنه تحقيق هذه الأهداف؟ من طبيعة العقيدة القتالية أو الحجم وشكل القوات المسلحة تحدد القوات المسلحة مطالبها من التسليح كم دبابه؟ كم طائرة؟ كم مدفع؟ ثم تعطى المهمة إلى أجهزة التدبير إما للشراء من الدول الأجنبية أو التصنيع المحلي من هنا لايمكن أن يبدأ تخطيط مطالب التصنيع الحربي إلا بمسيرة من التفكير السياسي العسكري طبقاً لسياسة بعيدة المدى لأنه لا يمكن أن تعتمد سياسة التصنيع الحربي على أهداف مؤقتة قابلة للتغير لأن المسألة في التصنيع الحربي هي إنشاء صناعة . فالتخطيط المستقر والتنسيق المستمر أمران هامان. تشترك اليوم أربع دول في غرب أوروبا لصناعة الصواريخ المضادة للدبابات الحديثة لأن دولة واحدة تكون غير قادرة على أن تصرف على البحث والتطور لهذا السلاح كذلك الشأن بالنسبة لطائرة القتال الأوروبية اشتركت فيها أربع دول ولايمكن لدولة بمفردها صنع طائرة فقد صنعت فرنسا بمفردها طائرة فالمسألة ليست أن كل دولة تنشئ مصنعاً للسلاح والعالم اليوم ليس دولة وإنما مجموعة من دول.

صناعة السلاح في مصر نشأت مع إسرائيل قبل الصين وقبل كوريا. ومصر لنفسها لايمكنها القيام بشيء ولكن لو كنا تعاونا لأنجزنا الكثير مصر عندها القاعدة وهذه الأهم نقطة القاعدة الصناعية العامة وفي مصر اليوم هيئتان هيئة مصرية وهي الهيئة القومية للإنتاج الحربي التابعة لوزارة الإنتاج الحربي وفيها ١٦ مصنعاً للإنتاج الحربي وتنتج جميع أنواع الذخائر والمفرقعات والأسلحة الصغيرة والمدافع الثقيلة والمعدات الإلكترونية وهناك مصنع تابعة لوزارة الدفاع المصرية وهو مصنع البصريات وينتج الآلات البصرية وأجهزة التنشين وإدارة النيران على أرض مصر يملك العرب وتملك مصر ٢٧ مصنعاً حربياً. العراق كان لها تنظيم منشآت عسكرية وأعادوا تنظيمها وشكلت وزارة الصناعة والإنتاج الحربي وهي وزارة واحدة تتبعها كل المنشآت العسكرية كان عددها ٧ وخبرة الحرب في العراق أعطت الصناعة الحربية دفعاً كبيراً ويوجد حالياً على أرض المملكة العربية السعودية مصنع الأسلحة الصغيرة ومصنع الذخيرة

وهناك مفاوضات لإنشاء مصنع ذخيرة المدفعية وهناك تخطيط لإنشاء مصانع عمرات محركات الطائرات وجسم الطائرة وهناك بعض المصانع فى باقى الدول العربية تتخصص فى الأسلحة الصغيرة وذخائرها وهى متفرقة.

للتصنيع الحربى تجمعان قائمان فى مصر والعراق من مدة طويلة وينتجان.

والتجمع الثالث فى المملكة العربية السعودية ولكن هل هناك خطة تنسيق هذا الإنتاج وبالنسبة لمبيعات السلاح لدول العام الثالث فإن بعض الدول تطلب مساعدات عسكرية من الدول الخليجية مثلاً فتأخذ المال وتذهب لشراء السلاح من شركات أجنبية.

ولو كان عندنا مصانعنا فإن المساعدات تكون مباشرة ولاشك أن هناك تهديداً خارجيا أو بالأصح مصاعب خارجية من القوى صاحبة المصلحة فى ألا يمتلك العرب صناعتهم العسكرية ومن الناحية الداخلية هناك أراء ترى أن الصرف العسكرى يؤثر على خطة التنمية وقد يكون إنتاجنا متخلفاً فنياً عن الإنتاج الأجنبى وإنما يجب أن نقبله بصورة أو بأخرى ومن المحاذير أيضاً أننا لانتقن فن البيع فأسلوب عرض منتجاتنا وأسلوب التسويق لانجيدهما بينما غيرنا بارع فى ذلك ويجب أيضاً أن نعترف بأن خدمة مابعد البيع مازالت فى بداية طريقها بالنسبة للإنتاج الحربى ولعل ما يهدد الصناعة الحربية العربية عدم إتباع الأسلوب العلمى وكذلك إنتاج السلاح لمجرد إرضاء العزة الوطنية فكل المبادئ والعوامل تبين لنا أننا أمة واحدة ولنا سياسة واحدة وتهديد واحد وعدو واحد ويجب أن نوحد سلاحنا ونعتمد على أنفسنا وقد يقول البعض أن لنا تجربة الهيئة العربية للتصنيع.

الهيئة العربية للتصنيع أسست عام ١٩٧٥م باتفاق إرادة بين كل من مصر والسعودية ودولة قطر والإمارات على أساس أن لكل دولة نصيب الربع فى رأس المال وكان نصيب مصر أن ساهمت بأربع مصانع قائمة منتجة ويحسب لمصر فى ظروفها الاقتصادية الصعبة أنها قررت أن تستمر الهيئة العربية للتصنيع مهما كان الثمن.

ماهي الهيئة العربية للتصنيع؟

٩ مصانع مصنعان لصناعة الطائرات ومصنع لصناعة المحركات ومصنع الجسم ثم مصنع لجسم الهيلوكبتر ومصنع لمحركاتها وهو مشترك مع شركة روس الإنجليزية والمصنعان الآخران تملك الهيئة ٧٠٪ من رأس المال المصنع الخامس مصنع صقر للإنتاج الصواريخ المضادة للطائرات وهو مملوك ملكية كاملة للهيئة ثم هناك مصنع قادر. والهيئة عبارة عن منتج وليست مسوقاً باستثناء البوتغاز لأنه ينتج من قديم ويباع وقد يكون هناك مؤسسة عربية للتخطيط والتنسيق فيما تقدمه من صناعات حربية وهذا الالتزام ضرورى طالما اتفقنا على أهداف واحدة وسياسة واحدة. كلما اقترب العرب من بعض ازدادت التهديدات والمخاطر فنرجو من الله أن يوفق القادة العرب إلى أن يضعوا للصناعة الحربية أهدافا وسياسة واحدة. إن هذه الهيئة مستعدة لتنفيذ ما يطلب منها فى مجال عملها بالتعاون مع أي مؤسسة صناعية أخرى أو صناعة حربية أخرى فى سائر الدول العربية ولن يتطلب منا وقتا كبيراً حتى لو حجبت عن التكنولوجيا فالباحثون فى الهيئة بخير وقادرون على مواجهة أي طلب يطلب منهم.■

متابعات

«الثنائيات»
قراءة في خطاب كرستيفا النقدي

أ . مشتاق عباس معن *

جوليا كرستيفا (J-Kristiva) ناقدة فرنسية الدرس، بلغارية المنشأ، بزغ نجمها فى حلقات الدرس الفرنسي من خلال بروزها عضوة نشطة من أعضاء جماعة «تيل ـ كيل ؛ -Till) (Qual النقدية.

وكان لها أثر فى دفع عجلة النقد الفرنسى بخاصة والأوروبى منه بعامة خطوات كبيرة نحو الأمام لما أنتجته من مفهومات شكلت مفردات نقدية ذات نزعة (دينامية : حركية) ألهبت الدراسات (النقدية / الأدبية) و (الفلسفية) نشاطاً منقطع النظير، لعل أنضج مفرداتها «التناص»، مفهومها البكر الذى امتصته من إرث «ميخائيل باختين، M.bakhtino» النقدى، ويعدّه أغلب الدارسين، الوليد الشرعى لـ (مفهوم الحوارية الباختينى؛ Dilogism og Bakhtine) .

وقد شكل هذا المفهوم مصدر إشعاع أضاء حنايا خطابها النقدى ونشّطه فبدأت تسدد إليه طروحاتها اللاحقة الخاصة ب «إنتاج النص» و «الشعرية» فتشكّل لديها من هذا وذاك خطاب (نقدى/فلسفى) أجلّه النقاد وأشار إليه الدارسون بالبنان لما احتواه من قيم (نقدية/ أدبية) رفدت حلقات الدرس الأوروبى والعالمى بكثير من المفهومات.

وامتاز خطابها بميزة سيطرت على أغلب مناحيه، مفادها؛ الثنائية حاول هذا البحث الكشف عنها، وذلك بمستويين، تجسّد الأول ببيان أنماطها فى خطابها، وتمثل الثانى بإيضاح أهم المنابع التى أسست عليه كرستيفا خطابها واسهمت فى بعثه على نحو ثنائي.

المستوى الأول : أنماط الثنائية :

يتجاذب فكر كرستيفا قطبان متضادان شكّلاً ثنائية غزت خطابها النقدى على نحو عام. فأصبحت سلطة ينقاد لوجهتها مفرداتها النقدية. وكانت هذه الثنائية على ثلاثة أنماط تدرجت بشكل رأسى كهرم، آلينا على وسمها بـ (ثنائيات عامة، وثنائيات خاصة، وثنائيات خاصة الخاصة) . وفيما يأتي عرض لهذه الأنماط :

١ - الثنائيات العامة :

انطلقت كرستيفا منذ الستينات نحو بناء، معْلَم دلائلى (سيميولوجى) متكامل « .. فى عدة أبحاث ... صدرت فى مجلتي (تيل – كيل

* باحث يمنى

(Tel-Quel) وكريتك (Critique) وأعيد نشرها فى كتابيها سيميوتيك Semeiotike ونص الرواية Letexte Durarw، [١].

ولما اقترب نصابها النقدى من التكامل وبلغ أوج نضوجه انتجت كتابها (علم النص) الذى رسمت فيه ملامح دلائليتها ومفرداتها.

وكان هيكل دلائليتها مبنياً على قاعدة ثنائية المنشأ، إذ نجدها تدعوا إلى علمنة الأدب ومفرداته كدعوتها إلى علمنة الدلائلية والإنتاجية والنص [٧].

فشكلت بذا علمنة متدرّجة من أكبر مفردة حتى أصغر مفردة من خطابها النقدى :



وتأسيساً على هذا التوجه الداعى إلى العلمنة سواء كان على المستوى العام أم على المستوى الخاص يكون فكرها متجهاً صوب التحديد وضبط قواعد كل مفردة صغر حجمها أو كبر تنوعت تقنياته أم أخذت إطاراً واحداً ، فضلاً عن دق الحدود الفاصلة بين الأجناس ومفرداتها ناهيك عن حقلها الأم – الأدب .

لكنها دعت فى فقرات أُخرى من كتابها إلى التدخل بين العلوم والأجناس زيادة على مفردات هذه العلوم والأجناس، المتجسدة بـ «النصوص» ، إذ نجدها تدعو ـ على نحو عام ـ إلى بناء منهج (دلائلى / تحليلى) يستند فى تشكله إلى الفلسفة واللسانيات والمنطق والرياضيات والأدب وعلم النفس، وكثرت هذه الدعوة فى كتابها بدرجة أنها استهلته بها وختمته [٣].

كما دعت في مفردة من خطابها النقدى الذى شكَّل مفهومات ذات نزعة (دينامية : حركية) أغنت خطابها ومنحته شرعية التداول فى الخطاب النقدى الأوربى والعالمى، مفادها «التناص» الذى رسّخت أركانه على دعائم كـ «ظاهرية النص وتوالديته وإنتاجيته» [٤].

وقامت فكرة التناص على أن النص عبارة عن مجموعة نصوص سبقته بالبث تداخلت فأنتجت النص الظاهر للعيان والماثل للسمع، وذلك بتوالده عن نصوص شكلت مرجعية قبلية أكسبته حلة الوجود.

وتأسيساً على ذا تكون دعوتها هنا مناهضة لدعوتها تلك، إذ رمت هنا إلى رفع الحدود بين العلوم وفض الحواجز الفاصلة بين الأجناس ونصوصها، فدعت بذا إلى تداخلها.

نخلص مما مرّ إلى أن خطابها بعامة ودلائليتها بخاصة يستندان إلى ثنائية (الحدود/ الـ (لاحدود)) أو (الفصل / التداخل).

٢- الثنائيات الخاصة :

بنت كرستيفا أغلب مفرداتها النقدية الصغرى

على أساس ثنائي، وأهم هذه المفردات، مفردتان نسجتا على نحو ثنائى، وشكّلتا فى الآن مفردتين حيويتين من مفردات خطابها النقدى، هما «التناص : Intertextualite» و «الشعرية : Poeticite» .

أ- التناص :

سيطرت على توضيح معالمه وبيان مفهومه، ثنائية ، انطلاقاً من باعثته الأولى - كرستيفا - ووصولاً إلى الباحثين والنقاد المعاصرين - عرباً وغربيين - ومفاد هذه الثانئية «الهدم/البناء» مع شيء من التعديل عند أغلبهم.

فوردت عند كرستيفا بقولها : « ... أما بالنسبة للنصوص الشعرية الحداثية فإننا نستطيع القول بدون مبالغة، بأنّه قانون جوهرى إذ هى نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفى نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء والتداخل نصياً» . [٥] كما استعان به (فكتور برومبيرت) فى توضيح معالم التناص بقوله : «.. أمّا نظرية التناص فقد كشفت أن الكتابة إنما هى عملية مكوكية تنتقل بين هدم الكتابة وإعادة الكتابة» [٦] كما وردت عند نقاد آخرين كـ (رولان بارت و د. صلاح فضل وسعيد يقطين) . [٧]

ولو حاولنا استعراض استعمال الدارسين بهذه الثنائية بوصفها وسيلة توضيحيه تقرب مفهوم التناص من الأذهان لاحتجنا إلى حيّز أكبر من الذى حصرناه فيه.

وهناك ثنائيات وردت فى كتب الدارسين منها : (الغياب/الحضور) و (الإزاحة/الإحلال) و(الأنا/الآخر) وغيرها [٨] .

ب- الشعرية :

لم تستند كرستيفا فى شعريتها إلى الفصل بين ثنائية (النثر/الشعر) بل عمدت لثنائية أخرى وسمتها بـ (الخطاب الشعرى/ الخطاب اللاشعرى) وأرادت بالأول النصوص الإبداعية بمستوييها الشعرية والنثرية، أما الثانى فعنت به الكلام اليومى الذى يتبادله عامة الناس لا دامة التواصل.

واستندت فى تمييزها بين هذين الخطابين إلى ثلاثة أنماط من أنماط التصحيفية التى امتصتها من إرث سوسير اللسانى :

أ - قانون التكرارية (Idembotence) .

ب - قانون التبادلية (Connutativite) .

ج - قانون التوزيعية.

أرادت بالأول، أن الدال إذا تكررت فى الخطاب اللاشعرى فيعد حشوا لايروق للمتلقّي، فى حين أن التكرارية تكسب الخطاب الشعرى إيحاءات لم تكن فيه من قبل .

أما المفهومان الأخيران فينضويان تحت مصطلح الانزياح، لأنهما ينتهكان العرف اللسانى، فالأول ينتهك الرتب النحوية وتركيب الوحدات القواعدية التى ينتهجها اللسانى، أما الثانى فينتهك قانون التوزيعية الذى يسيطر على منطق الكلام فحسب [٩] .

واستمرت فى بيان أوجه التباين بينهما على مدار الفصل الثالث من كتابها الذى وسمته بـ (الشعر والسلبية) .

٣- ثنائيات خاصة الخاصة :

تابعنا فيما سلف من حديث خطّ سير الثنائيات

التى صدرناها بالثنائية العامة ومن ثم عرجنا على الثنائية التى اندرجت تحتها فوسمناها بالثنائية الخاصة، وفى هذه السطور سنعرض للثنائية التى تنضوى تحت الثنائية الخاصة، فوسمناها تبعاً لهذا التدرج بثنائية خاصة الخاصة، لبيان هرمية الثنائيات فى خطاب كرستيفا النقدى.

ونعرض فيها لنمطين من الثنائيات ، هما :

أ- (المرجعية / اللامرجعية) :

من القضايا التى أثارتها كرستيفا للتمييز بين خطابى ثنائيتها الشعرية (الشعرى/ اللاشعرى)، قضية المرجعية من حيث استقرارها وعدمه، إذ صرحت بأن الخطاب اللاشعرى ينماز من نظيره الشعرى باتصافه باستقرار مرجعيته، أما الخطاب الشعرى فيتسم باستقرارها من وجه وفقدانها من وجه آخر. وساقت لهذا التمايز مثالاً جاء فيه : (أثارت شبقى) و (باقات محتضرة) ، وأشارت أن لكل لفظ من هاتين العبارتين مرجعية لسانيه معروفة، لكن بجمع ألفاظ العبارتين لا نحصل على دلالة واقعية فيتبع ذلك غياب المرجعية لـ «... أن المدلول الشعرى يحيل ولا يحيل، معاً، إلى مرجع معين، أنه موجود وغير موجود، فهو فى الآن نفسه كائن ولا كائن، يبدو أن الشعرية، فى لحظة أولى تعين ما هو كائن، أى مايعنيه الكلام (المنطق) كموجود .. إلا أن هذه المدلولات التى «تدّعي» الإحالة إلى مراجع محددة، تدمج فى داخلها فجأة أطرافاً يعنيها الكلام (المنطق) كأطراف غير موجودة » (١٠).

وتأسيساً على ما مرّ ذكره نجد كرستينا ميزت بين خطابيها ثنائية مفادها المرجعية/اللامرجعية.

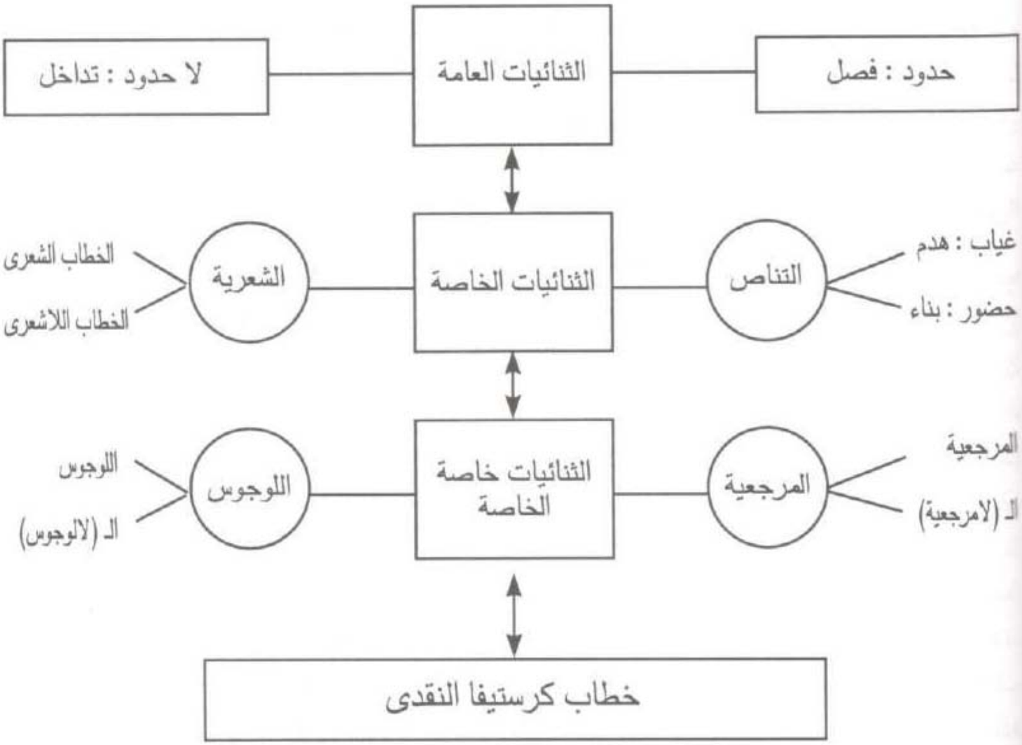
ب- (اللوجوس / الـ(لالوجوس)):

دعت كرستيفا فى شعريتها إلى إطلاق العنان للتأويل بوصفه أداة يستعين بها (الناقد/القارئ) فى توضيح مفردات النص الإبداعى ووضع اليد على مواضع الإبداع فيه ليتم بذلك إدراك شعرية النص .

لكنها بعد حين، دعت إلى التمسك باللوجوس لتحديد مفهومات شعريتها ، لأن الإغراق فيه لا يوصلنا إلى الشعرية الحقة بل يوصلنا إلى شعرية صوفية مغرقة فى الخيال (١١) .

وبذا يكون تعاملها مع (اللوجوس : العقل) تعاملاً متضاداً أنتج ثنائية يمكن وسمها بـ (اللوجوس / الالوجوس)) .

وتبعاً لذلك يكون خطاب كرستيفا مُشَجَّراً من الثنائيات، يمكن توضيحه بالآتى :



المستوى الثاني : مبعث الثنائيات :

سقت فكر كرستيفا منابع معرفيه كثيرة أسهمت فى إنتاج خطابها النقدى الذى غزته الثنائيات. وكان الميسم الذى امتازت به أغلب مفردات هذه المنابع هو الثنائية التى نقلت بشكل أو بآخر إلى خطاب كرستيفا ليتلون بلونها، ومن أهم هذه المنابع :

أ- المنبع الفلسفي :

تنوعت المنابع الفلسفية التى سقت خطابها فأغدق بالثمر، بين القديم والحديث، فمن منابعها القديمة، أرث أفلاطون وأرسطو الفلسفيين، ومن المنابع الحديثة، الماركسية وارث كانت الفلسفى وغيرهما، لكن المنبع الذى وضع بصمات الثنائية على طروحات كرستيفا يتلخص بمنبعين ، هما :

أ : ١ : كانت (كانط) :

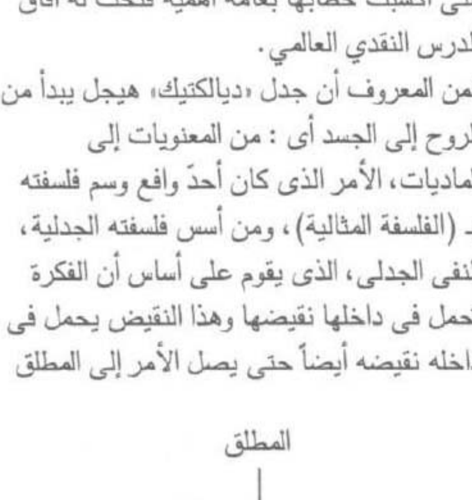
تنازعت المقولات الفلسفية التى سبقت مقولة (كانت) بين اعتماد المنهج العقلى فى طرحها أو المنهج التجريبى، وظلت تتضارب بين السلب والإيجاب حتى بلغ الحين بفلسفة (كانت) التى طرحت مقولة الجمع بين المنهجين فعرفت فلسفته منذ ذاك الحين بفلسفة الجمع بين (العقل / التجريب) لأنهما – بحسب وجهة نظره–

يؤدّيان إلى المعرفة الدقيقة التي توصلنا إلى الحقيقة [١٢] .

أ : ٢ : هيجل :

كان أثر (كانت) أقل وطأة في طروحات كرستيفا من خطاب هيجل الفلسفي الذى كان له حضور واسع بحيث شمل أغلب مناحى خطابها ومفرداته. ولعل أهم مفهومين فلسفيين عند هيجل أثراً فى طروحات كرستيفا، السلبية والنفى الجدلى، إذ استغلت المفهوم الأول فى بناء صرح شعريتها من جهة الحد وغيره، أما الثانى فأثر فى بيان مدلول التناص وتأسيس بنيانه، تلك المفردة التى اكسبت خطابها بعامة أهمية فتحت له آفاق الدرس النقدي العالمي.

فمن المعروف أن جدل «ديالكتيك» هيجل يبدأ من الروح إلى الجسد أى : من المعنويات إلى الماديات، الأمر الذى كان أحدّ وافع وسم فلسفته بـ (الفلسفة المثالية)، ومن أسس فلسفته الجدلية، النفى الجدلى، الذى يقوم على أساس أن الفكرة تحمل فى داخلها نقيضها وهذا النقيض يحمل فى داخله نقيضه أيضاً حتى يصل الأمر إلى المطلق



وهو ما أشارت إليه كرستيفا وبنت عليه فكرتها فى تناسل النصوص (التناص) [١٣]، وصاغت من هذين المفهومين نظرتها إلى (النص) الذي وصفه البنيويون بأنه مجموعة من العلامات المنغلقة، وتأسيساً على هذا يتم تحليل النص وبيان مواطن الإبداع فيه من النص وإليه بمعزل عن زمن تأليفه ومبدعه فتولّد من هذا مفهومان بنيويان؛ قوام الأول؛ الكتابة بدرجة الصفر، والثانى، موت المؤلف، لكن كرستيفا حاولت أن تجد منفذاً لهذا المأزق البنيوى فهدّت هذين الركنين وبنت عليهما مفهوم (التناص) الذى يهتم بالمؤلف والنص والمستقبل.

ونتيجة لهذا قتِل المفهوم السائد ؛ (اكتمال البناء باكتمال انتاجه) وحلّ محلّه مفهوم مضادّ له مفاده : بقاء النص مفتوحاً لا بداية له ولا نهاية، وما حدود النص الشكلية - أول كلمة حتى آخر كلمة منه - إلا ظواهر النص لذا وسمت الاكتمال (الشكلى / الظاهرى) هذا بـ (اعتباطية الاكتمال البنائى) وذهبت إلى أن النص اللاحق سينهل من النص السابق ولو قلنا باكتماله وانغلاقه لما وسع اللاحق الأخذ من السابق.

وهو ما رمى إليه هيجل فى فلسفته، وأشارت إليه كرستيفا بقولها : « ... يقدم كل نشاط إيديلوجى نفسه فى شكل ملفوظات منتهية من الناحية الإنشائية ومن اللازم تمييز هذا الانتهاء عن الاكتمال البنائى الذى لاتطمح إليه إلا بعض الأنساق الفلسفية (هيجل) وبعض الديانات، والحال أن الاكتمال البنائى ميزة أساسية للأدب. هذا الموضوع الذى تستهدفه ثقافتنا (تأثر

وكانطباع) مع رفضها قراءة سيرورة انتاجية»[١٤].

وأشارت فى تعريفها للشعرية إلى أن هذا الاكتمال غير منته، مشيرة بذلك إلى مفهوم هيجل فى السلبية [١٥].

ب- المنبع اللساني :

إن أهمّ منبع لساني أسهم فى إنضاج طروحات كرستيفا، خطاب دى سوسير بعامة، ومفردة «التصحيفية : Paragrammatisme» منه بخاصة .

وكانت التصحيفية إحدى دواعى الطابع الثنائى الذى تطبع به خطاب كرستيفا النقدى، وهي من المفهومات السوسيرية التى لم تر النور إلا بعد أن انتقل موجدها إلى العالم الآخر، إذ أُخْرِجَتْ مع مخطوطات كان من بينها بحث تحمل صفحاته هذا المفهوم، نشر فى الآفاق وتلقفته العقول الباحثة ومن ألمعها (كرستيفا) التى أخذته وأضفت عليه ملامح خطابها (النقدى/الأدبى) فانتجت مفهوماً شمل الكثير من القضايا النقدية التى أهتمت بدراستها وتوظيفها فى نتاجاتها الإبداعية، منها شعريتها السلبية والتناص، وقد أشارت هى نفسها إلى هذا الأخذ المطوًر عن أصله فى أكثر من موضع من كتابها [١٦].

وتهدف التصحيفية إلى الفرز بين مستويين من مستويي الخطاب : مستوى مثالي ، مستوى منتهك (منحرف عن المستوى الأول)، الذي يقابل المفهوم القديم للتصحيف بأنه نطق غير سليم لنطق سليم أسبق منه، وقد استغلت كرستيفا هذا المفهوم فى بناء ثنائية نقدية مفادها :

(الخطاب الشعرى / الخطاب اللاشعرى) اللذان شكلا العمود الفقرى لشعريتها السلبية، ومشكلة توالد النصوص لـ « .. أن مشكِل تقاطع وتفسخ عدة خطابات داخلية فى اللغة الشعرية قد تم تسجيله من طرف سوسير فى التصحيفات An-agrammts وقد استطعنا من خلال مصطلح التصحيف Paragramme الذى استعمله سوسير فى بناء خاصية جوهرية لاشتغال اللغة الشعرية عيناها باسم التصحيفية "Paragrammatisme" [١٧].

وتأسيساً على ما مرّ ذكره ، نفقه المنابع الفلسفية واللسانية التى أثرت فى توجه كرستيفا النقدى صوب البناء الثنائى .■

الهوامش والمصادر :

(١) فى أصول الخطاب النقدى الجديد، مجموعة من النقاد الغربيين ، ت : أحمد المديني : ١٠٢، دار الشؤون الثقافية ، بغداد.

(٢) ينظر علم النص، جوليا كرستيفا ، ت : فريد الزاهى : ٨ ، ١٤ ، ١٨، ٤٤، ٧٠ ، دار توبقال ، الدار البيضاء، ط١ ، ١٩٩١ .

(٣) م . ن : ١٧ .

(٤) ينظر : بلاغة الخطاب علم النص : د. صلاح فضل : ٢٤٠، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٩٢ .

(٥) علم النص : ٧٩.

(٦) أهداف النقد المشروعة : فكتور برومبيرت : ت د. يوئيل يوسف عزيز : ٦١ ، مجلة الأفلام، ع أ ١-١٣، ١٩٩٥ .

(٧) ينظر : نظرية النص : رولان بارت، ت د . محمد خير البقاعى : ٩٦، مجلة (العرب والفكر العالمى)، ٣ صيف ١٩٨٨ وبلاغة الخطاب وعلم النص : ١٤٥ وانفتاح النص الروائى : سعيد يقطين : ١٩ ، المركز الثقافى العربى، ١٩٨٨ .

(٨) ينظر : التناص فى معارضات البارودى : تركى المغيض : ١٠١ ، مجلة أبحاث اليرموك، مج ٩ ، ع ٢، ١٩٩١ والظواهر التناصية فى الشعر العربى الحديث : د. أحمد محمد قدور : ١٥٠ ، مجلة بحوث جامعة حلب، ع ١ ١، ١٩٩١ وتوظيف التناص فى متاهات الأعراب فى ناطحات السحاب : مؤنس

«العبقرية»

بين .. الإبداع والمرض

سناء الترزي *

من المعروف أن أي إنتاج أدبي أو فني أو فلسفي يرتبط دائماً بجذور نفسية فى شخصية الأديب أو الفنان أو الفيلسوف. أى أن الفكرة والأدب والفن يتفاعلان مع وجدان وذهنية المنتج قبل أن يصل إلى الناس، ولولا ذلك لأصبح الإنسان آلة مجترة لا فضل لها فى تطوير وتحسين أو حذف وإضافة، أو ابتكار واختراع.

وإذا سلّمنا بهذه الأوليات الفكرية أدركنا أن الإنتاج الفكرى لايمكن عزله وتجريده عن شخصية صاحبه مهما حاولنا إغفالها أو تجاهلها. وشخصية المبدع - كأية شخصية بشرية - تعتمد على كيفية نضجها منذ الطفولة وحتى البلوغ، وعلى نوعية التجارب والظروف الحياتية التى يمر بها، وعلى المؤهلات الجسيمة والوراثية أيضا.

وفى البداية هناك سؤال يطرح نفسه بإلحاح شديد يقول : ما هى العبقرية وماذا تعنى؟ إن هذا السؤال ظل يفتن البشر ويحيرهم منذ أن فكروا فى أمر الشواذ منهم .. ومما يزيد السؤال تعقيداً ميلنا الظاهر إلى ضم ذوى القدرات الممتازة على اختلاف مشاربهم فى مجموعة واحدة كما لو كان النبوغ الفنى المجرد هو عنوان العبقرية .. والواقع ليس كذلك كما يتضح من نوع القدرة التى يمارسها من يطلق عليهم «الجهال العلماء» وهم أشخاص لم ينالوا قسطاً وافياً من التعليم ويقومون بمعجزات عقلية مذهلة.

ومن هؤلاء «زير لوكيرن» أحد الفلاحين فى القرن التاسع عشر وكان يتمتع بقدرة يصعب تصديقها على إجراء عمليات الحساب العقلى، فقد أدى وهو فى الثامنة من عمره اختباراً أمام لجنة من الأساتذة حيث طلب إليه أن يرفع العدد (٨) إلى قوته السادسة عشرة .. ولما حسب الناتج الضخم والمهول فى ذهنه بكى الحاضرون من التأثر.

ومثله «جين فليرى» من نزلاء ملجأ «الأرمنييز» فى فرنسا الذى كان فى استطاعته على الرغم من مشاكسته ونفوره من التعليم، أن يستخرج الجذر التربيعى للعدد المكون من أربعة أرقام فى أربع ثوان، والجذر التكعيبى للعدد ذى الأرقام الستة فى ست ثوان!.

ومن الجلى أن «الجهال العلماء» يقدمون دليلاً رائعاً على الإمكانيات «البارعة» للعقل البشرى،

---

* باحثة سورية

غير أنها ليست من النوع الخلاق الذى يعير معيار العبقرية ، حقيقة أنها قدرات .. حاسبة مدهشة ولكنّها لاتولد روائع الفكر.

وهناك نوع آخر من النبوغ الذى تسّميه خطأ بالعبقرية وهو نبوغ الأطفال .. هؤلاء الشواذ قد يتطور بعضهم إلى عباقرة.

و «جون ستيوارت ميل» الذى قرأ أدب الأغريق فى السادسة من عمره أصبح فيما بعد من مشاهير الفلاسفة والاقتصاديين فى العالم. كذلك أصبح «موزارت» الذى لعب البيانو فى الرابعة من عمره وألّف الموسيقى فى سن الخامسة واحداً من كبار صانعى الموسيقى المخلدين.

ولكن إذا كان القليل من حالات «النبوغ الطفولى» قد ازدهر على هذا النحو، فإن الكثير منها قد ذبلت براعمه .. فمن منا يسمع اليوم عن «اندرو ناستل» الذى كان موسيقياً وهو فى الثانية من عمره أو «جون ماسترز» الذى قاد الأوركسترا فى سن الخامسة؟ ومن منا لم يسمع عن ذوى النضج العقلى المبكر من خريجى الجامعات، ثم انتهى بهم المطاف إلى غسل الأطباق؟!

وربما كان الأقرب لهذا المعنى ما لوحظ من أنّ النبوغ المبكر فى مرحلة الطفولة ليس ضرورياً لتأسيس العبقرية بعد البلوغ «فعبقرية» الطفولة أقرب إلى الآلهة منها الإبداع . والطفل النابغة بارع فى لعب الشطرنج لا فى كتابة المسرحيات، فهو متفوق فى الأداء ... ولكنه لم يحظ بعد بتجارب الحياة اللازمة لإثبات الأفكار المثمرة .. وعلى مر الأيام قد لايصبح لهذه القدرات الأدائية أهمية كبيرة.

«فألبرت إينشتين» كان يجد دائماً صعوبة فى ناحية الرياضيات العليا مما اضطره إلى الالتجاء إلى الرياضيين أكثر موهبة ليستخرجوا له نتائج نظرياته.

كما ظل «شارلز داروين» صاحب نظرية النشوء والارتقاء أو أصل الأنواع يشكو ضعف الذاكرة طوال حياته.

دلائل العبقرية

فإذا لم تكن المواهب المجردة أو النضج العقلى المبكر من دلائل العبقرية فما هو الدليل إذن؟ .. الحقيقة التى تثير الدهشة أنه يبدو أن الارتباط ضعيف نسبياً بين معامل الذكاء وبين العبقرية وتبيّن من الدراسة التى قامت بها الدكتورة «كاترين موريس كوكس» بجامعة ستانفورد، أن كثيرين من العباقرة لم يحظوا بدرجات تلفت النظر من معامل الذكاء .. وقد عنيت الدكتورة كوكس ومساعدوها بتحليل الأعمال والتصرفات التى صدرت عن هؤلاء العباقرة لتقدير درجة معامل الذكاء الكافية لتعليل حدوث تلك الوقائع المسجلة.

ولم تسفر تقديراتهم عن درجات منخفضة بينما ظهر بينها القليل من التقديرات الشاذة فالفيلسوف «ليبنتز» والشاعر جوته، والمشرع الهولندى جروتيس جاوزوا جميعاً ١٩٠ درجة .

ولكن تبين أيضاً أن بعضاً من أعظم العباقرة كان حظهم من الذكاء جيدا نوعاً .. فقد قدر «لسير فانت» مؤلف «دون كيشوت» ١١٠ درجات، ورمبرانت ١٣٥ درجة وحصل كل من باخ وداروين ولنكولن على ١٤٠ درجة كما قدر

لليوناردو دافنشى نفسه ١٥٠ .
هذا .. ويأتى دور الوراثة بعد «المخ» كمفسر للعبقرية .. حقيقة أن الآباء الأذكياء ينجبون أولاداً أذكياء .. كما أن أنواعاً من القدرات المعينة تتبع نظام الوراثة .. فموزار ومندلسون إنحدرا من شجرتين موسيقيتين.
كذلك كانت أسرة باخ كلها تقريباً أشبه بالأوركسترا، كما كان أسلاف هلكس وداروين من العلماء غير أن كثيرين من العباقرة - إن لم يكن معظمهم - انحدروا من عائلات مغمورة، فكان والدا «شكسبير» مواطنين عاديين بإحدى المدن الصغيرة، ووالدا «ستندال» نكرتين (على حد قوله) من إحدى المقاطعات، أما ليوناردو فكان إبناً غير شرعى لمحام فلورنس وفتاة فلاحة.
ولقد كتب «تريلونى» ذات يوم إلى «شيللى» يسأله: لماذا لا تنتقل جراثيم العبقرية بالوراثة؟ .. فرد عليه الشاعر بقوله :
«لأنه يكون خطأ من الطبيعة أشد وطأة من أى خطأ ارتكبه الإنسان .. إذ يفقد أبناء الأغنياء كل أمل لهم فى هذه الحياة .. » وثمة نظرية أخرى للعبقرية تقول أن الإبداع فى الابتكار لا يخرج عن كونه لوناً مخففا من الجنون ..
ولكن هل العباقرة مجانين حقاً ؟
لانستطيع أن ننكر أن ميلفيل وفان جوخ وديستوفسكى ونيشه كانوا جميعا ضحايا الاضطرابات العاطفية الحادة ولكن مثل هذه الحالات المتطرفة يمكن موازنتها بمثل حالة «سقراط» الذى كانت حياته نموذجاً لكمال العقل.
وكل مايمكن قوله فى الموضوع أن العباقرة يقعون تحت تأثير حوافزهم المبدعة، وأنهم لهذا السبب ينتجهون شخصية قوية، وقد تكون أحياناً غير عادية .. وهذا أبعد ما يكون عن الجنون .
فماذا يكون سر العبقرية إذن ؟ ..
ربما ساعدنا التوافر على دراسة صفتين أساسيتين:
أولهما : قدرة العبقرى الهائلة على تركيز الذهن، فالعباقرة بغير استثناء ينهمكون فى عملهم بكل جوارحهم .. وقد لاحظ «أديسون» وأمثاله قدر نظرية «الإلهام» فى العبقرية ورفعوا من شأنه نظرية «الاجتهاد» ولكن ما الذى يمكن العبقرى من حمل مشروع معين فى ذهنه سنوات طويلة دون أن ييأس منه ؟ ماالذى يمكنه من تسخير قواه كلها لتحقيقه؟
لاشك أن هذا ينبئ عن تماسك نفسانى عميق وقدرة على حشد جميع جهود المرء الواعية وغير الواعية لخدمة غرض واحد، أما كيف يتم ذلك ولماذا يستطيع بعض الأشخاص أداءه على أحسن وجه فلا يزال ذلك سراً غامضاً.
الصفة الثانية البارزة فى أعمال العباقرة هى القدرة على ملاحظة العلاقة النمطية بين الأشياء وقد قال الفيلسوف المتشائم شوبنهاور أن مداومة البحث عن العمومية بين المفردات هى ركن العبقرية الركين.
وهذا «شكسبير» ينتزع المعانى الجديدة من اللغة القديمة .. و ديبوس» يستنبط المسافات الموسيقية المستحدثة من الأنغام العتيقة .
فما الذي يضفي على العبقرى هذه البصيرة النفاذة؟
إنه الوعى السليم، فمعظم العباقرة تسمو عقولهم

فوق مستوى التساؤل والشك، إلى حد السذاجة المطلقة .. هكذا يقول «أرنست جونز» الإخصائى النفسانى الإنجليزى الشهير .. ولم يكن جونز أول من أبدى هذه الملاحظة .. فقديماً قال الشاعر «شيللر» الألمانى :

«إننا إذا كبرنا على الوفاء بالعهد لطفولتنا لأصبحنا جميعاً عباقرة .. ذلك أن الطفل يعد فى حد ذاته قطعة من العبقرية».

أو كما يقول دكتور «أرنولد جيل» أن المرء ليدهش لنشاطه الذاتي وقدرته العجيبة على الابتكار والاكتشاف.

وهو بقوله هذا يكاد ينقل عن القاموس تعريفه للعبقرية، وإذا كان سر العبقرية لايزال غامضاً فإن سحرها لم يعد كذلك .. فالعبقرية صورة مكبرة لنا . وإن لم تكن كذلك لما أمكننا أن نتفهم أعمالهم ولا أن نستمتع بابتكاراتها ففيها نشاهد قطعة من كياننا قد ازدادت بهاء وعقلاً وإبداعاً، أضعافاً مضاعفة .. ولكنها قطعة منّا على أيّ حال !!

بين سرّ النبوغ وتفسير الطبيعة

ومن دراسة تاريخ حياة الإنسان نستطيع تبرير سر نبوغه فى ميدان فكرى دون آخر ونستطيع تفسير طبيعة إنتاجه وهواياته واتجاهاته وفلسفته فى الحياة.

وليس سراً على المثقف المتتبع الفطن أن يستنتج أن الأدب المتشائم غالباً ما يصدر عن نفسية قاتمة يائسة، وأن الشعر الرمزى المغلق ينتج عن نفسية مغلقة يميل إلى التعقيد إن لم تكن معقدة بالأصل وأن المغامرات والبطولات قد تنتج عن تجارب حياتيه واستكشافيه حقيقية ولكل سلوك أوجه متعددة وتفاسير مختلفة وأسباب مبتاينة أيضاً، أى قد يكون الرمز متعمداً لحماية النفس من نقمة أو سلطة أو رياضة استعلاء على الآخرين، وقد تكون أحاديث المغامرة أحلاماً نفسية خجولة منكمشة تعوض عن شعورها بالعجز. ومهما كانت النتائج، فإن رابطة منطقية تصل بين الشخصية وإنتاجها، واعترافنا الضمنى بالعلاقة اللازمة بين نفسية الفنان وانتاجه يترتب عليه إقرارنا بضرورة تقبل الإنتاج كما هو مجرد عن السلوك الفردى أو الأخلاقى، ولإيضاح ذلك يمكننا مناقشة الإنتاج بالقياس إلى الصفات الشخصية.

فمثلاً كثيراً مايصادف أن يتصاعد إعجاب الفرد بإنتاج ما إلى حدود خيالية وترتفع معه شخصية الكاتب أو الفنان إلى درجات من السمو والتقديس وتحاط شخصيته بهالة مفرقة فى السمو، ثم يصادف أيضاً أن يكتشف ذلك الفرد ثغرة أو مثلبة أو حدثاً ينقض شخصية ذلك المفكر أو الفنان فتجعله يرتد إلى حالة من خيبة أمل وفشل أليم، وينهار معه الإعجاب السابق وتختلط عليه القيم ويشعر - ربما - بالإزدراء تجاهه.

وخيبة الأمل هذه تدل على أن العوامل الفردية والأخلاقية اتخذت كأدوات تقييم للانتاج وأن التقييم انتقل من الموسوعية إلى العاطفية - أى إلى الازدواجية والتناقض وذلك لسببين : الأول : أن الناحية الفردية للفكر أصبحت ميزاناً وامتحاناً لإنتاجه.

والثانى :

لأن إتخاذ موقف التقييم استناداً إلى الشخصية

لابد وأن يؤثر فى الإنتاج شئنا أو أبينا فيكف نصل إذن إلى موقف عادل؟
قبل الإجابة على ذلك (وهى مهمة عسيرة ومسئولية دقيقة تواجه النقاد قبل كل شيء)، قبل كل ذلك نستعرض معاً نماذج من الشخصيات التاريخية وما كشفه علم النفس وطبه من اضطرابات وأمراض عافتها.
مثلاً الكاتب ذائع الصيت .. والروائى الإنجليزى «أوسكار وايلد» الذى ولد في سنة ١٨٥٤ وتوفي في عام ١٩٠٠، كان يقطر نقداً وسخرية على قيود المجتمع وكان ناقداً للخير والشر وأبلغ أعماله فى هذا قصة (دوريان جراى)، كما لو كان داعية للفن والجمال، ورافعاً لشعار، «الفن من أجل الفن» وكان صريحاً وثائراً، وعبر عن تحديه وثورته على المجتمع الإنجليزى فى أواخر القرن التاسع عشر بملبسه وهيئته الاجتماعية، فراح يرتدى ملابس غريبة الألوان مضحكة وشاذة ولايمكن إغفالها بين آلاف الناس. وكانت هيئته وتصرفاته نسائية فقد اتهم أوسكار وايلد أيضاً بالانحراف الجنسى، بل وسجن لمدة سنتين لمخالفات أخلاقية، إلا أن كتاباته وتمثيلياته ظلت على قوتها وجاذبيتها بمعجبيها حتى وهو فى السجن، فهل كانت عبقريته سبباً فى مرض النفس هذا؟.
ورغم ذلك لم تحدث سيرة أوسكار وايلد مفعولها العكسى لدى المعجبين به!!
والرسام العالمى (فان جوخ) الذى عاش من (١٨٥٣-١٨٩٠) كان رغم عظمة إبداعه وإنتاجه الفنى الذى مازال حتى اليوم قبلة الفنانين وحديث المثقفين، كان مصاباً بمرض عقلى اختلف فى تحديده على وجه الدقة أطباء نفسانيون معروفون وعلماء نفس مشهورون فالعالم النفسانى، «جاسبرز» قال أنه مصاب والفصام العقلى أو الشيزوفرنيا وأيده فى ذلك أطباء آخرون. إلا أن باحثين آخرين استنتجوا من طبيعة وأسلوب رسمه أنه كان يميل إلى التنقيط الكثير وإلى تكرار الخطوط بصورة تشبه تكرار القصور الحركي فى مرض الصرع، أي أنّ الشخص يعيد ويكرر نفس الحركة أو العملية باستمرار، ودليل إصابة فان جوخ بالصرع هو تلك الرؤى التى تبناها، والرسائل المفلسفة المبهمة التى كتبها لبعض أصحابه. ولعل تباين التشخيص والجدل الطويل حول طبيعة مرض الفنان جوخ قارب نهايته الآن بعد أن تبيّن في السنوات الأخيرة أن الصّرع يمكن أن ينتهى بالشيزوفرينا، وأن كلا المرضين يمكن تواجدهما فِى فان جوخ.
ترى، هل كان إعجابنا بلوحات الفنان الشهير هو إعجاب بفن صادر عن مخيلة عقل مصاب بالصرع والذهان؟
والفيلسوف الدينى الدانمراكى كيبر كجارد (١٨١٣-١٨٥٥) كان ناقماً على الفلسفة التخمينية فكتب عن الوجود والعدم، وعن الإيمان والحقيقة والعقل وكانت أفكاره أساساً للوجودية الحديثة والوجودية الدينية الثائرة على مفاهيم البروتستانتية، وهو القائل «الحقيقة هى الذات والحقيقة هى ما يحققه الفرد» ، ولكن المعروف عن كيبر كجارد أنه كان مصاباً بتقلبات وجدانية تتراوح بين الاكتئاب الشديد إلى المرح الطبيعى، وهذا ما ينطبق على أعراض المرض المعروف

بذهان الكآبة أو الهوس الدورى ومرض الكآبة يثير فى المصاب نظرة نقدية للإنسان والوجود وجدوى الحياة بل وربما يجعله فيلسوفاً أحياناً وكان كيير كجارد يطوى فى ذاته شعوراً بالإثم منذ صباه لأن والده كان قد هاجم الدين مرة أمامه وكفر فى شبابه.

فهل أصول الفكر الوجودى الذى نعرف وزنه ودعاته كان نتاجاً لذهنية مكتئبة وشخصية معقدة متقلبة الطباع. وهل يكفي ذلك للطعن فى صحة الفكر الوجودي؟

فلسفة القوة جرثومة زهري

ونيتشه .. ذلك الفليسوف الذى تسلم كرسىّ الأستاذية وهو فى الخامسة والعشرين من العمر وأدخل على الفكر الإنسانى نعمة الإرادة والقوة والسيطرة والعنف. ولاريب أن فلسفة نيتشه كان لها تأثير كبير على كل ميادين الفكر العالمى، وتأثير أوضح فى الفلسفة الوجودية وفى أدب (برناردشو) وأبسن ومنذ بلوغه الخامسة والثلاثين، بدأ نيتشة يشعر بصداع متكرر، وآلام فى العينين، لكنه ظل يشعر بالكفاءة والقوة ويؤكد تمام عافيته وكانت رائعته (هكذا تكلم زرادشت) لاتحتوي ظاهريا على ما يدل على إصابته بمرض عقلى، إلا أن لغتها الغريبة وظهور (السوبرمان بين ثناياها، والدعوة إلى الاستعلاء والعودة السرمدية كانت أشبه بدين جديد بشر به نيتشة باسم «النبى» زرادشت.

وقد تبين أن نيتشة كان مصاباً بالتهاب الدماغ الزهرى وما يسمى بالشلل الجنونى العام ومن أهم أعراض هذا المرض الشعور بالقوة والعافية غير الطبيعية وبالكبرياء والعزة وبعدم الاكتراث ثم التدهور التدريجى فى الذاكرة، ثم الجنون والشلل العام.

وعندما ظهرت أعراض الجنون على نيتشة، كان هو يتحدث حينذاك عن كونه «المسيح» وراح يوجه الخطابات إلى الملوك والأمراء وقضى آخر سني حياته فى مستشفى للأمراض العقلية ثم تكفلت أمه وأخته برعايته فى مكان منعزل عن الأنظار.

ترى، هل كانت فلسفة القوة التى ارتكزت عليها ألمانيا النازية نتيجة جرثومة الزهرى؟

أما الكاتب الروسى الشهير فيودوردوستوفسكى «الذى عاش من سنة (١٨٢١ - ١٨٨١) فقد عانى من حياة مضطربة، وكان معظم حياته معدماً ومديناً للغير. وقد انغمس فى المقامرة فترة من حياته وكتب أثناء ذلك رائعته (المقامر).

ويمتاز ديستوفسكى ببراعته فى تصور أفكار وانفعالات النفس البشرية، وكان مصاباً بداء الصرع الذي اضطره إلى ترك الخدمة العسكرية كضابط فى الجيش القيصرى. ولازمه الصرع حتى الكبر. وقد أجاد وأبدع فى وصف الأحاسيس الغريبة للمصاب بالصرع عندما تقترب منه النوبة أو عندما يستفيق منها، وصور الاضطراب الوجدانى والمشاعر غير الطبيعية للصرع فى ثنايا قصة (الأبله) التى كان بطلها مصاباً بالصرع أيضاً.

ترى، هل كان الصرع سبباً فى الحياة المضطربة المصاحبة للكاتب المقامر؟ .. وهل اكتسبت

روائعه شيئاً من التغيرات الذهنية أو بصمات العقل المصاب بالصرع؟
وإذا تناولنا إنتاجاً عالمياً عميق الأثر كانتاج شكسبير مثلا وجدنا أن روائعه لا تكف عن اجتذاب المعجبين، ولم تخب عبقريتها على مر الزمن. ففيها دراسات لجوانب النفس البشرية من بخل وغيره وغدر وحقد وكآبة وانتحار وحب ظاهر.
إن معلوماتنا عن شخصية شكسبير غير وافيه، مما دفع بعض النقاد المتشككين إلى اعتباره شخصية مبهمة، أو مقتبسة جامعة غير أصلية أو شخصية متنكرة، وكل ذلك التخبط حول سيرة وقابلية شكسبير جاء من بساطة منشئه وهدوء حياته مما أضفى عليه مسحة من الجلال والإكبار.
ترى، لو كان شكسبير معقداً أو مريضاً، أو كانت حياته الشخصية تعج بالشذوذ والفضائح فهل نتوقع أن تتبدل نظرة الناس إليه وإلى إنتاجه؟ وهل الرأي العام يميل إلى الغموض ويفضل الشخصية المجهولة أو المستترة؟ إذا أبينا على أنفسنا هذه الانفعالية السطحية. فإن مثالاً آخر يصلح أن يواجهنا صراحة بالدوافع النفسية فى النقد والتقييم، والمثال هو جبران خليل جبران هذا الكاتب اللبنانى المهجرى، الفنان الحالم، الثائر الرومانى، الداعي للفضيلة النظرية .. جبران، تبين من رسائله الشخصية إلى سيدة أمريكية كانت العون الروحى والسند المادى له معظم حياته ألا وهي (ماري هاسكل) تبين أنه غيّر المعالم البارزة فى حياته، وأن صورته فى هذه الرسائل تختلف عن صورته الشائعة فهو يتخلق حياة جديدة تماماً مغايرة عن الحياة التى عرفناه

مما كتب عن حياته وقد اختلف الدارسون فى جبران، .. فهو العبقرى الذى قلما يجود الزمان بمثله فى كتاب بربارة يونج «هذا الرجل من لبنان» ، وهو الفاسق المفسد للأخلاق فى كتاب «جبران خليل جبران» للاب الياس زغبى، وكتاب محاولات فى درس جبران «لامين خالد» .. ويبقى كتاب ميخائيل نعيمة «جبران خليل جبران» أكثر الكتب التى كتبت عن جبران إمتاعاً، وإن اتهمه البعض بأن كثيراً من أخباره من نسج الخيال، وأخيراً كتاب توفيق صايغ «أضواء جديدة على جبران» هذا الكاتب يوضح من خلال رسائل جبران لمارى أنه بدأ يكتب الشعر فى سن العاشرة، وقصائده هذه التى كتبها فى سن مبكرة يغنّيها المئات فى سوريا ومصر. وما أن بلغ الثالثة عشرة من العمر حتى كانت قد نشرت عنه المقالات العديدة فى الصحف الغربية وصدرت الكتيبات عن انتاجه ورسومه، وعرض على ماري لوحة رسمها فى سن الخامسة عشرة، وقال لها معلقاً على اللوحة : «انى أبو التكعيبة». ويجمح بجبران الخيال، فإذا به يؤكد لها أن عنده شعوراً واعياً بأنه عاش حياة بشرية قبل عصره هذا، وأنه عاش مرتين فى سوريا، ومرة فى كل من إيطاليا، واليونان، ومصر، والهند وفارس، وعاش مرات فى بلاد الكلدان وتسأله ماري : كم قرنا فى المستقبل تعى الآن؟ وكم قرنا فى الماضى فيرد بكل ثقه : أنه يستطيع أن يرى بعد ٥٠٠ عام فى المستقبل بوضوح أكثر مما يرى ما بعد ٢٠٠ عام، ويرى بعد ألف عام أوضح من ٤٠٠ عام، أما أبعد من ألف عام أشعر أنى لا أستطيع أن أرى .. «أما الماضى فبوسعه أن يعيش

فترة النهضة فيه بيسر شديد، ولكن الفترة الأيسر عليه هي قبل ألفى سنة.

وهنا يحق لنا أن نتساءل : ولماذا أرهق جبران نفسه فى خلق حياة جديدة فراراً من حياته الواقعية؟ فى رأيي أن جبران الذى لم يكن راضياً عن فقره وعصره وظروفه وبيئته وعليها جميعاً ثار، خلق لنفسه، حياة من صنع خياله، وآمن بالتقمص لأن فيه تعويضاً عما فاته فى واقعه .

وفي هذه الرسائل يتحدث بإسهاب عن طريقته فى الكتابة، وعن كتبه، وكيف ألفّها وعن مكانته العالمية التى يحتلها فى الأدب العربى، ورغم ذلك يقول أنه يكره تثقيف نفسه، ويبرر هذا تبريراً عجيباً فهو نصح بالدرس، ولكنّه كان يأبى خشية أن يقضي الدرّس على فرديته وعبقريته!!.

وهو يكتب إلى مارى قائلاً : إنى أومن ، ياماري أن المستقبل لن يكون قاسياً على نتاجي. أنا أعرف أن فى الأدب العربى أشياء كبيرة أعظم من آثاري، ولكنى أقول بصراحة أن آثاري هى أكبر آثار فى اللغة العربية اليوم.

وفى رأيي أن حاضر قراء العربية اليوم، لايتفق تماماً مع تفاؤل جبران الذى ادعى أنه يرى لأكثر من ألف عام فى المستقبل، وفى هذه الرسائل تظهر بشكل واضح علامات مرض جبران بجنون العظمة وهى رسائل مثيرة حقاً، يتمنى عشاق جبران لو أنها لم تر النور، كما تبين منها أنه كان يعيش حالة من التمزق والتناقض الذاتى بما يدل على قلق عصبى وشعور بالنقص وعجز فى الشخصية ، وأنه فى كتاباته كان ينافس (دون كيشوت) فى مغامراته ومبالغاته واختلاقه للمواقف والأزمات الكاذبة مع نفخ وتعظيم للذات. ولاريب أن تلك الرسائل الخاصة صدعت صروح الكثيرين وبددت أحلامهم فى بطولة جبران المثالية!

ولكن يبدو دائما أن المثقف المنصف يميل إلى عدم معرفة تفاصيل حياة الكاتب والفنان لئلا يعرف عنه ما يسيئه أو يؤلم مشاعره، فإن عرفه فلا يشترط أن يكون حكمه عليه مشوبا بالخيبة والاستياء إلا فى حالات خاصة يمكن إجمالها فيما يلى :

أن الإنتاج الذى يعبّر عن حياة ومشاعر وأمراض صاحبه يختلف عن الإنتاج الذى يناقض حياة ومشاعر وسلوك صاحبه. فأدب الوعظ والإخلاص والتضحية يجب أن يكون القائل به مخلصاً مضحياً حقاً، ولا بأس أن يكون أدب المقامرة بقلم أديب مقامر. لا ضير أن يكون شعر السخرية بلسان ساخر ثائر.. ولا بأس أن تكون فلسفة ما ناتجة عن عقل اجتاحته وجدانيات الكآبة أو نفخته موجات الاستعلاء .. لا بأس من كل ذلك مادام الإنتاج ينسجم بصدق مع معاناة الأديب والفنان والفيلسوف وعندئذ يكون الإنتاج «مفهوماً» حتى لو بلغه المرض النفسى أو بمعيار التسلسل الحياتى المنطقى،وهذا هو الصدق الفنى والفكرى الحقيقى.

أما التناقض أو «التمثيل» أو استغفال المتلقّي والجمهور فهو الذى يصبح موضوع النقمة والإهمال والخيبة، ولعل فى هذا الاستنتاج ما يفسر العوامل النفسية الدفينة فى النقد والتقييم وهى عوامل ذات طابع أخلاقى ، ولكنها أقرب إلى العدل والتجريد، وأقرب إلى مبدأ الالتزام والانتماء.

أما الالتزام الأفضل والانتماء الأجمل فهو عندما يحاول الكاتب أوالفنان أن يحشر مسائله الخاصة جداً لإشغال أو إلهاء أو سوء توجيه معجبيه أو مواطنيه■

متابعات

«الأدب والجنون»

محمد عبد السلام العمري *

عَكَس الاهتمام بالجنون في حالات كثيرة مجموعة من القضايا السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفنية السائدة في فترة معينة من الزمن، كما أنه عكس أيضاً وجهة نظر الأديب في هذه القضايا.

وقضية العلاقة بين الإبداع الفنى والمرض العقلي قضية طالما ثار الخلاف حولها، وطالما انقسم المتناقشون بشأنها فرق وأحزاب كثيرة متصارعة، هذه الدراسة حاولت تحديد تلك العلاقة الخاصة بين الإبداع والمرض النفسى، كما أنها قامت بالتركيز على كيفية تعامل المبدعين من الأدباء مع المرض النفسى، وهى الدراسة الأولى في الأدب العربى التى تناولت هذا الموضوع إلهام بشيء من الاستفاضة، وإن كان قد سبقة الكثيرين في الآداب العالمية، سواء التى تم ترجمتها أو التى لم تترجم بعد، والتى استعان المؤلف بأكثر من مائة مرجع منها حتى يفي موضوع كتابه حقه من الدراسة.

ومن خلال هذه الدراسة سنتناول الموضوع بالتفصيل لأهميته البالغة، ولأهمية إبراز الجهد المبذول في الدراسة، وكذلك لحاجة مكتبتنا العربية لمثل هذه النوعية من الدراسة، إذ أنّ الكتاب تعرض لتاريخ المرض النفسى، والمرض العقلى، والخيال والأحلام وشكسبير والجنون والتظاهر بالجنون، ودستويفسكى مشكلة القرين، وسترندريج دفاع رجل مجنون، وكافكا ضد بلزاك، وجماليات الجنون والأحلام، والمرض النفسى والإبداع الأدبى .. الفوضى والنظام.

هذه الدراسة العلمية الجادة «الأدب والجنون» لشاكر عبد الحميد ظهرت عن الهيئة العامة لقصور الثقافة الجماهيرية في سلسلة كتابات نقدية التى قد قدمت أكثر من دراسة جادة في النقد والأدب والفنون التشكيلية وغيرها.

أثناء القراءة طرح هذا السؤال : لماذا لم يستعن المؤلف بإبداعات عربية لمساعدته على إثبات نتيجة دراسته تلك، التى ستعرف نتيجتها أثناء القراءة؟

أجاب المؤلف نفسه عن هذا السؤال قائلاً : «أنه يجد لزاماً عليه أن يعترف بأنه قد بحث في الأدب العربى، وفى حدود الإمكانيات المتاحة له عن عمل روائى تم فيه تصوير شخصية المضطرب عقلياً، كما هو الحال في أعمال دستوفيسكى، وشكسبير، وسترندبرج، فلم يجد، وقال أنه ربما توجد أعمال فعلاً، ولكنه لا يعرف شيئا عنها، ويتمنى أن تتاح له الفرصة يوماً للكتابة عنها كما يتمنى أن تتاح له فرصة

* روائى مصرى

استكمال هذا الكتاب بكتابة جزء آخر منه عن «المرض النفسى في الفن التشكيلى» وإن كان قد مهّد له في نفس الكتاب في الجزء قبل الأخير تحت عنوان السريالية، صحيح أنه نبه إلى أن السيريالية هنا مقصود بها الإبداع الأدبى سواء في الرواية أو الشعر أوالمسرح، لكن صحيح أيضاً أنه قد تناول التصوير كذلك.

هذا الكتاب أغرانى بقراءة أعمال أخرى مرتبطة بهذا الموضوع ومتوفرة لديّ، كنت قد أجلتها لوقت لاحق، خاصة مجلة ألف التى أصدرت عدداً خاصاً عن الجنون والحضارة، وهى من منشورات قسم الأدب الإنجليزى والمقارن، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، وكذلك كتاب أبعاد الرواية الحديثة ليتودور زيولكوفسكى ترجمة د. إحسان عباس وبكر عباس، تناول هذا الكتاب الجنون في فصل من فصوله المتعددة خاص ببعض الأعمال الأدبية الألمانية، ومقارنتها ببعض الأعمال الأدبية.

فإذا كان شاكر عبد الحميد، اعتمد على الأعمال الإبداعية العالمية لبعض رواد الإبداع العالمى كشكسبير ودستويفسكى، فان زيولكوفسكى اعتمد في دراسته تلك على أعمال ألمانية لأسماء وأعمال كثيرة متداخلة، وبلا حصر، معروفه لدينا كجونتر جراس وهينريك بول، وماكس فريش وغير معروفة كجزيلا الزنر، وياكوف كند، حيث لم يترجم لهما أحد شيئا تقريباً على حد علمى.

وعندما تعرض المؤلف في أحد فصول كتابه «أبعاد الرواية الحديثة» لتلخيص بعض الأعمال الروائية، لم يلخص أىّ عمل من أعمال الذين ذُكرت أسماؤهم، والذين تناولوا الجنون في أعمالهم.

سيلاحظ القارئ أن شاكر عبد الحميد ركز على أعمال المؤلف أكثر من شخصه، وأوفى كل عمل إبداعى حقه من الدراسة والجهد، وقد كان المحور الأساسى الذي قام عليه منهج تحليل الأعمال الأدبية هو الاستفادة من بعض المفاهيم الشائعة في مجال الطب النفسى مثل مفاهيم الهلاوس والهذاءات، وتطاير الأفكار، اضطرابات شكل ومحتوى اللغة والكلام، الاضطرابات الوجدانية، اختلال الشعور بالذات، وتفكك الشعور بالواقع، ثم محاولة تحديد مدى معرفة الأديب المبدع بهذه المظاهر المختلفة من الاضطرابات بطريقته الخاصة، وقدرته على رصدها وتحليلها.

وظهر من هذه الدراسة أن محاولة بعض الأدباء تصور الاضطراب العقلى المسمى بالجنون لم تكن في كثير من الأحيان مقصورة فقط على تصوير الجنون، بل كانت في كثير من الأحيان محاولة لاكتشاف أعماق الذات الانسانية، وكذلك خفايا المجتمع، ومظاهر تدهوره وإنحلاله، وأيضاً المتناقضات التي تضطرم في أعماقه، وتظهر آثارها على سطحه كما في أعمال شكسبير وديستويفكس، أما في أعمال سترندبرج فبالإضافة إلى محاولات كشف أعماق النفس الإنسانية فإن الجنون كان يستخدم كوسيلة لحماية الذات من متناقضاتها وصراعاتها، وكذلك حمايتها من مظاهر التهديد الخارجية المتربصة بها في البيئة المحيطة بها.

تناول المؤلف تعريف الجنون، وشكل الجنون لكنه لم يتطرق إلى أصل لفظ الجنون ومترادفاته في

اللغة العربية بصفتها الأداة التى يتناول بها هذا الموضوع، وفى دراسة لكريم حسام الدين عن ألفاظ الجنون والحمق ومفاهيمها في العربية نشرتها مجلة ألف قال أن هناك مجموعة من الألفاظ التى وسمت بها العربية ملامح الجنون والحمق بمعنى الخلل أو المرض الذي يفقد الإنسان قدرته على التواصل السويّ بينه وبين الآخرين من ناحية أو يجعله يسلك سلوكاً شاذاً غير مألوف لديهم من ناحية أخرى.

إن المتتبع للحقل الدلالى الخاصّ بالألفاظ الدالة على الجنون والحمق في المعجم العربى يلاحظ أولاً : كثرة الألفاظ التى تصور لنا أبعاد هذه الظاهرة المرضية، وهي كثيرة ربما تعود إلى سبب لغوي يتمثل في تعدد لهجات القبائل العربية، واستعمالها لألفاظ مختلفة أثبتها اللغويون في المعجم دون تميز، كما أنه يمكن أن تعود إلى إدراك الجماعة العربية الأولى لهذه الظاهرة، خاصة إذا عرفنا أنها كانت تحرص على تحقيق الصفات الإيجابية للإنسان الكامل، مثل الذكاء والفطنة والكياسة واليقظة والحلم في مقابل نفى الصفات السلبية عنه مثل الجنون والحمق والغباء والغفلة والطيش والسفه، كما نجد إلى جانب هذه الألفاظ مجموعة أخرى من الأمثال والتعبيرات الاصطلاحية ساهمت في تصوير أبعاد هذه الظاهرة في الثقافة العربية.

كما يلاحظ ثانياً : تداخل أو تشابك الألفاظ الدالة على الجنون والحمق مما يعطى المتكلم حرية استعمال لفظ مكان آخر، ومثال ذلك الممسوس والمخبول والأبله والأحمق والأهوج والأخرق.

سيظهر من كتاب «الأدب والجنون»، ومن فصل نظرة من مستشفى المجانين في كتاب أبعاد الرواية الحديثة لزيولوفسكى أنّ الكاتبين يتفقان في أنهما يقدمان نقداً لاذعاً لأى مجتمع حدثت فيه أحداث الرواية المعبرة عنه، والكتابان يعبران عن هموم صاحبيها واهتمامها بهذا النوع من الإبداع، إذ أن شاكر عبد الحميد متخصص في علم النفس شغوف به أما زيولكوفسكى، فلا نعرف شيئا عنه، ولم يقدم المترجمان أى تعريف بالمؤلف رغم أهمية الكتاب المترجم.

الكتابان على طرفي نقيض، وليس بينهما أيّ وجه من وجوه الشبه، سواء في التناول أو المنهج أو المادة، أو حتى المراجع التى رجع كل واحد منهما إليها.

علينا إذن أن نلقى نظرة بانورامية إذا جاز التعبير، تكون أعرض وأشمل وأعمق على الإبداعات العظيمة في هذا النوع من الأدب وعلى ملامحه التى تؤكد تكامله كما تؤكد تفرده حين يرى معروضا على خلفية من الماضى أعظم وأرحب، وعلينا إذا أردنا الاستفادة من هذه المراجع أن نستعرض أجزاءها المختلفة المعنية بكل باب على حدة.

تاريخ المرض النفسي :

فى البدء يؤرّخ المؤلف لتاريخ المرض النفسى، فمنذ آلاف السنين تم النظر إلى الأمراض العقلية على أنها من عمل قوى خارقة نتيجة لنقمة الآلهة أو العكس من ذلك تماماً، لأنهم قاموا بإغضابها، ومن ثمّ فقد تمّ ازدراؤهم بل وحتى قتلهم.

فقد أكد «أبو قراط» فيّ القرن الخامس قبل الميلاد

أن المخ عضو معرفة، وكتب يقول «يجب أن تعرف أن السعادة والمرح والضحك، واللعب من ناحية، ثم الأسى والحزن وعدم الرضا والشفقة من ناحية أخرى كلها تنشأ في المخ، قد نصبح مجانين أو نهذي أو نشعر بالذعر والخوف سواء في الليل أو أثناء النهار، وقال إن الاضطرابات العقلية هى نتيجة مترتبة على أمراض المخ، وحاول تفسير العديد من الاضطرابات والأمراض، وقام بصك كثير من المصطلحات الشائعة حتى يومنا هذا مثل الهوس Mania والخيلاء paranoia وغيرهما.

تناول المؤلف تاريخ هذا المرض باستفاضة شديدة، وبدقة متناهية مروراً بعصوره المختلفة، وذكر بالإثبات والبراهين أن المرضى مروا بفترات حالكة، لقد كان المرضى يسجنون مع المجرمين، ومرت قرون أخرى قبل أن تتشكل آراء صحيحة حول طبيعة ومصدر الأمراض العقلية.

ذكر زيولكوفسكى أن الهوس بالجنون ليس وقفا على أدب ما بعد الحرب الألمانية الثانية، فقد عرف الدارسون منذ أمد بعيد وفرة الجنون في أعماق الرومنطقيين الألمان، فالجنون كما يقول زيولكوفسكى لم يعرف في الحقيقة بمعناه الحالى حتى آخر القرن الثامن عشر، لكن في دراسة عن الجنون بين ارازموسى والنيسابورى نشرتها مجلة ألف في عددها السابق ذكره، أشارت الدكتورة سيزا قاسم أن الجنون مذكور في القرآن واستشهدت بآيات كثيرة، كما ذكر في العهد القديم والعهد الجديد، وأنّ هناك كتاباً مدح الجنون وهو الذي كتبه إرازموسى ١٥٠٩ والنيسابورى كتب عقلاء المجانين قبل أن يتوفى ١٠١٦م.

يقول مؤلف أبعاد الرواية الحديثة أن الكلمة الدالة على الجنون في اللغة الألمانية موجودة فيها على الأقل منذ أن ترجم لوثر التوراة في منتصف القرن السادس عشر.

كان الجنون مرضاً روحياً ينبغي احترامه، وليس خللاً عقلياً ينبغي فهمه ومعالجته، وبعد نحو مائتى عام أصبح لفكرة الجنون دلالة دنيوية، وعندها دخلت الكلمة في الاستعمال العام للدلالة على حالة مرض عقلي. وحتى في عصر العقل لم يكن الناس يفرقون بوضوح بين الجنون وسائر أشكال السلوك التى تدرج كلها تعسفاً تحت صفة اللاعقلانية.

ثم نأتي إلى أن «والسجون الكبرى التى اشتهر بها القرن السابع عشر والثامن عشر كانت تجمع دون تمييز بين المجرمين، و المعسرين، أما بيمار ستانات العناية بالمجانين فلم تظهر إلى حيز الوجود إلا بعد الثورة الفرنسية».

ويحدد ميشيل فوكو تاريخ الموقف الحديث من الجنون عام ١٧٨٦ عندما فكت أغلال نزلاء سجن بيستر، ومن ذلك الوقت أخذ الجنون يستقطب عطفاً واهتماماً جديدين.

قبل ذلك مر الجنون بمراحل كثيرة، مختلفة بما وضح في هذا السياق، إذ اعتقدوا أن الأمراض العقلية هى حالة مس أو تلبّس تقوم بها الشياطين نتيجة لممارسة السحر الأسود، ومن ثم فقد تم النظر إلى التعذيب والإعدام حرقاً باعتباره الوسيلة الوحيدة للشفاء عند الإغريق، وأصبحت مراكز طبية وملاجئ للأشخاص المضطربين.

الحق أن طوفان المعلومات الخاصة بتاريخ هذا المرض لاتترك الفرصة للاختيار، إذ أنها بالإضافة إلى ذلك مركبة، ومتعددة المستويات راجعاً في كل تطور جديد إلى مراجع عديدة، وقد أشار المؤلف إلى ما أكده العديد من الباحثين والعلماء من أنه خلال عصور الظلام التى سادت أوروبا كانت هناك مشاعل مضيئة كثيرة تتوهج في الشرق. فخلال القرنين الثالث والرابع الميلاديين هرب العديد من الدارسين الأوربيين من اضطهاد الكنيسة المسيحية بعد سقوط الإسكندرية، ووجدوا ملاذاً لهم في كثير من آراء «أبو قراط» حول الأمراض العقلية، كما قام بالكثير من المحاولات المنظمة لعلاج هذه الأمراض، وقد افتتحت أولى المستشفيات العقلية في بغداد والقدس ودمشق.

كان كتاب مطرقة السحرة الذي ظهر عام ١٦٨٤ والذي كتبه اثنان من الرهبان الدومنيكان منعطفاً جديداً في علاج هذا المرض، فالكتاب يحتوى على قدر كبير من المعلومات حول السلوك المنحرف الذي كان في معظمه سلوكاً جنسياً فاضحاً، ويؤكدان أن الشيطان يحل داخل الساحرة ويتلبسها من خلال الاتصال الجنسى معها، ويجد الشيطان ملاذا له في جسد المرأة أكثر من جسد الرجل، حيث أن المرأة أكثر ضعفاً، وأكثر قابلية للغواية، وأكثر اتصالاً بموضوعات وممارسات السحر الأسود، وحيث أن التحرير الكلى للروح الخالدة هو الأكثر أهمية من توفير الراحة للجسد المريض الفانى، فقد استخدم العقاب البدنى في أشد صوره بشاعة، الإغراق في الماء، الإحراق بالنار، من أجل جعل الجسد مأوى لايطاق، ومكان إقامة لايحتمل بالنسبة للشيطان.

ولأول مرة في أوروبا تم تحديد الأشخاص المضطربين عقلياً باعتبارهم مرضى طيبين، جاء ذلك مع قيام الثورة الفرنسية التى أعلنت مبادئ الحرية والمساواة والأخوة بين البشر، وأكدت المبادئ الشامخة للإنسانية ودورها الكبير في التبشير بظهور عهد جديد من الفكر في مجال الطب النفسى.

بناء على ذلك أعيد تنظيم السجون التى كانوا يحتجزون فيها رسمياً لتكون بمثابة المستشفيات وليست السجون، وإذا كانت الثورة الفرنسية وأطباؤها الفرنسيون قاموا بتحديد الأشخاص المضطربين عقلياً فإن الطبيب الإنجليزى «كونولى» قام في ثلاثينيات القرن التاسع عشر بالاحتجاج ضد ارتداء المرضى العقليين ملابس خاصة، وهى ما يسمى بكتاب الجنون "Strait jackets" الشبيهة بالملابس التى يرتديها السجناء.

فى أمريكا قاد كليفود بيرز C.Beers حركة كبيرة نحو التحسن الواقعى الواضح لأحوال المرضى، وكان قد سبق لهذا الرجل أن عانى لمدة ثلاث سنوات من الاحتجاز في المستشفيات العقلية، وقد أثار كتاب ألفه ١٩٠٨ بعنوان «العقل الذي وجد نفسه» الرأي العام في أمريكا ومناطق أخرى من العالم، وأيقظه نحو فهم وتفهم الظروف المرعبة التى تسود في مثل هذه المؤسسات العلاجية، وقد ساعد الوعى العام السائد في مناطق كثيرة من العالم على تحويل المستشفيات من مؤسسات احتجاز تتسم بالقسوة والفجاجة إلى هيئات علمية أكثر إنسانية وأكثر

تنظيماً واهتماماً بالعلاج.

ولم يتم بلورة مفهوم العلاج بمعناه العلمى الحديث بشكل جيد إلا قرب نهاية الحرب العالمية الثانية، فلم يعد معظم الأفراد في أماكن كثيرة من العالم يخفون حقيقة أنهم يبحثون عن المساعدة النفسية أو الطبية النفسية من أجل المساعدة في إعادة حالتهم الانفعالية والعقلية إلى وضعها الطبيعي السابق على الاضطراب.

وفى حقيقة الأمر كما يشير شاكر عبد الحميد فإنه يقدّر أن فرداً من كل عشرة أفراد في الولايات المتحدة قد بحث في فترة معينة من حياته عن بعض أشكال المساعدة الطبية النفسية.

فى مقابل النظرة المتفائلة لدور الطب النفسي في علاج الأمراض العقلية، هناك نظرة أخرى يتزعمها الطبيب النفسى لانج، وهى حركة مناهضة الطب النفسى، وهو ينظر إلى الجنون باعتباره وسيلة لمواجهة موقف مستحيل، ولاينفرد لانج وحده بهذه النظرية فهناك بعض الأطباء النفسيين الذي يشاركونه هذه الآراء.

تؤكد هذه الدراسة أن بعض الأدباء المبدعين في تاريخ الإبداع الأدبى العالمى كانوا على وعى كبير بهذه العمليات والديناميات، وقد استطاعوا أن يرصدوا بعمق وذكاء شديديين تطور ومآل Prognosis وخصائص الأمراض العقلية التى عانت منها بعض الشخصيات الأدبية.

كيف إذن حدث خلال تطور الفكر الإنسانى ذلك الربط الخاص بين الإبداع والمرض العقلى؟

وكيف تمثل هذا الربط بصفة خاصة في مجال الأدب؟

هذه التساؤلات تنقلنا إلى :

المرض العقلي : الخيال والأحلام

ارتبط الإبداع الأدبى عبر فترة طويلة من التاريخ، وربما حتى الآن في أذهان الكثيرين بالسلوك اللاعقلانى irrational وهذا السلوك يتضمن سلوكاً مضاداً، ومناقضاً، مثل ذلك السلوك الذي يصدر عن السكارى والمجرمين والأطفال المتوحشين والمهووسين الدينيين والمعتوهين والمجانين، ومن بين هذه الفئات احتل الجنون مكاناً متميزاً، وموقعاً مركزياً، انعكس ذلك في صراع الشخصيات ومظاهر تفكيرها، وسلوكياتها المختلفة، هل كان ذلك بسبب اقتراب ظاهرة الجنون من ظاهرة الإبداع الأدبى؟ هل كان ذلك لأن الجنون تتمثل فيه كثير من عمليات حرية التفكير وانطلاقه، وجموح العقل وغيابه، وفيضان الخيال وحضوره التي يطمح للوصول إليها العديد من الأدباء؟ هل لأن المجنون كان يبدو في حلم دائم؟ وهى حالة يتوق الأديب في كثير من الأحيان إلى عبور تخومها ليتزوّد منها بمصادر هامة في عمليات إبداعه كما تشير اعترافات كثير من الأدباء والفنانين.

شكل الجنون :

كان المجنون عادة يرتدي على رأسه تاجاً من القش وملابسه ممزقه وجسده شبه عار ولعابه يسيل، وهذيانه مستمر، وعيونه زائغة ومحدقة، وحركاته متناقضة ومخيفة في حالات كثيرة.

تعريف الجنون :

المجنون Mad or insane مضطرب، لكن

قدراته مازالت نشطه، والأبله محروم من العقل، ومن الاستخدام الناضج للملكات العقلية، أن المجانين يعانون نقيض مايعاني منه البلهاء، لأنهم لايبدون قد فقدوا قدراتهم على الاستدلال، ولكنهم يقومون بالربط بين الأفكار بشكل خاطئ، أنهم يضلون طريقهم إلى الحقيقة ويخطئون مثل البشر الذين يدافعون عن الحق، استناداً إلى مبادئ خاطئة.

إن العقل ارتبط دائماً عبر التاريخ بالمنطق والنور والوضوح والفهم والنهار والطمأنينة، بينما الجنون وكذلك الأحلام بالفوضى والظلام والغموض والليل. وعدم القابلية للفهم والخوف.

لخيال والعقل :

ى لحظات الجنون يستبد الخيال، وفى صورة ألوفة من تلك الفترة يقود الخيال جيش الأفكار لزائفة، وهذا الرأي له جذوره العميقة المتمثلة في عدم الثقة في الخيال، وفى الحماس، وحمية لانفعالات.

وقد أوضح المؤلف في هذا الفصل من كتاب الأدب والجنون بأنه عبر الفكر الإنسانى كانت هناك مدرستان فكريتان حول العلاقة بين هاتين لظاهرتين «الإبداع والمرض» إحداهما ترفض لعلاقة بينهما والأخرى تؤكد الوجود القويّ لهذه لعلاقة، كانت ومازالت هناك نزعة فكرية تؤكد همية الجد والاجتهاد والتنظيم والعمل الشاق.

لن فليست النزعة الفكرية التى أكدت العلاقة بين الجنون والإبداع مستعينة بالتشابة بين لاضطراب العقلى أو الهذيان، وحالة الحلم هى لنزعة الوحيدة في هذه المجال.

ومما يؤكد أهمية الجهد والاجتهاد قول السيد فرنسيس جالتون في انجلترا «أن الانجاز المتفوق يعتمد على الحواس والقدرة على العمل الشاق، وسانده آخر فقال إنني لا أعرف شيئا عما يسمونه العبقرية، العبقرية هى العمل والاجتهاد، أما كارليل فقال «العبقرية أولاً وقبل كل شيء هي قدرة متفوقة في مواجهة الاضطراب.

أما رأي المؤلف فهو أميل إلى رفض عملية الربط تلك التى طرحها البعض بين ظاهرة الإبداع الفني وظاهرة الجنون وسنوضح ذلك لاحقاً.

أبعاد الرواية الحديثة .. نظرة من مستشفى المجانين

رأيت أن نقف قليلاً أمام الفصل الخاص بالجنون من كتاب أبعاد الرواية الحديثة، لأن الأعمال الأدبية التى أشار إليها شاكر عبد الحميد أُبدعت في قرون سابقة كأعمال شكسبير أود يستوفيسكى أو ادجاء آلان بو، وسترندبرج في بداية هذا القرن، أما الأعمال التى أشار إليها زيولوكوفسكى فهى نتاج ما بعد الحرب العالمية الثانية ما عدا ذئب السهوب التى كتبت ١٩٢٧، إذ يعتبر هرمان هسه أبرز الكتاب الألمان الذين تناولوا الجنون، والذي شارك بكل جد «اليس من الأكرم والأنبل والأليق في ظروف حضارة معينة أن يصاب المرء باضطراب عقلى من أن يكيف نفسه مع الأوضاع القائمة على حساب مثله كلها.

فى عام ١٩١٩ عرض هسه معتقداته في مقالة مهمة بعنوان عودة زرادشت وكان لهذا دلالته. الجنون في ذئب البوادى هو الشكل الرمزى الذي يعبر به هسه عن اعتقاده بالتفكير السحرى، وهذا

الاعتقاد الذي أوجزه على الأخص في مقالته عن رواية دستوفسكى الأبله، والتى سنتناولها بشيء من التفصيل عند التحدث عن دستويفسكى، قال هسه أن الواقع الصحيح يعنى قبول العالم بجميع وجوهه، وليس ذلك النصف الذي نسميه الأخلاق البرجوازية التقليدية بتعسف صالحاً أو صحيحاً، فبطل ذئب السهوب يرى نفسه في بداية الرواية شخصية منفصمة ينتمى جزءمنها إلى الطبقة البرجوازية، وينتمى الآخر إلى برارى الهوب.

والأرض الغامضة التى حصل عليها في بداية مغامراته أقيم عليها الشعار «للمجانين فقط» وهذا يحدد التطور الذي سيمر به ليصبح إنساناً كاملا.

إذن معنى الجنون في ذئب البوادى مختلف تماماً عن معناه في أعمال الكتاب المعاصرين، فالقيم عند هسه معكوسة كما هى عند نيتشه «المجنون يرى الحق الخافى على عقلانية العالم العادى البرجوازى ومستشفى المجانين هو الملاذ الذي يستطيع المرء أن يكتشف فيه فرديته بحريه تامة».

لاحظ زيولكوفسكى أن البطل النموذجى في الرواية الألمانية في أوائل الستينات يقدم نفسه على أنه كاريكاتور أو مسخ واضح للطبيعة الإنسانية، وهؤلاء الأبطال ليسو أشخاصاً متكاملين، وإنما تضخيم إلى حد العبث لخصائص معينة، الشهوانية، السادية، التحلل من المسئولية، الصراحة الجارحة، وما إلى ذلك تكتب عادة أو توازنها عناصر أخرى في الشخصية.

وبدا أن العالم الخيالى في هذه الروايات يعرض لنا من منظور ملتو، وبعبارة أخرى أن ما يقدم إلينا هو عالم مشوه، لذا قد أصبح لدينا أكثر من مجرد تجسيد للجنون، أن الجنون يمثل المرحلة النهائية لعملية ما، أنه أشد تكثيفا لدور الغريب الذي رفضه المجتمع أو الذي هو نفسه رفض المجتمع، وهما بديلان ينتجان في نهاية المطاف نفس الأثر.

تعرض المؤلف زيولكوفسكى لبعض الأمثلة النموذجية كي نفهم ماينطوي عليه هذا التطور والأخطار الكامنة فيه، فقام بدراسة أرنست كرويدر الفنتازية «ادخل بلا استئذان» أحداث الفصل الأول تدور في عيادة للأمراض العقلية، كل شيء في هذه المصحة مقلوب، النزلاء بكامل قواهم العقلية، لكنّ كبير الأطباء النفسانيين وحده هو المجنون.

سيقفز فوراً إلى الذهن رواية السراية الخضراء للروائى البرازيلي ماشدو ده أسيس والتى ترجمها إلى العربية خليل كلفت ونشرتها دار الياس العصرية بالقاهرة، الرواية عنوانها الأصلى طبيب الأمراض العقلية، مؤيد من كل سلطة قائمة ليمارس على البشر، كل البشر الواقعين داخل نطاق سلطاته نظريته الأولى ثم نظريته الثانية المناقضة للأولى تماماً عن الجنون، بكل إخلاص العالم لفكرته، وباستبعاد أو سحق كل دور لهؤلاء البشر في تقرير حياتهم ومصيرهم، والنتيجة شقاء البشر في ظل استيراد من نوع آخر.

هذا الطبيب الذي ابتدعه خيال هذا الروائى العبقرى سيخرج من الرواية إلى العالم الحقيقى، عالم البشر، سيخرج من قرية في البرازيل إلى مساحات شاسعة فوق الكرة الأرضية ليحقق

نظريته بعدة أقنعة في أكثر من بلد لتصل مأساة الجريمة النظرية التى ربما كانت إطاراً عاماً لحياة الإنسان منذ فجر التاريخ «البشر بوصفهم فئران لتجارب جماعية» فعندما أخطأت نتائج تجارب نظريته الأولى لجأ إلى الثانية التى اكتشف من خلالها أن البلدة كلها أصبحت أسيرة مستشفى السراية الخضراء، ولم يبق خارجها إلا هو ..

فى رواية «ادخل بلا استئذان»، الطبيعى مجنون، والمجنون طبيعى، والفهم الإنسانى الأصيل الذي يحرص على كل ما هو صالح وأصيل يزدهر في مستشفى المجانين، أما العالم الخارجى فهو في حالة جنون ونزلاء المصحة يعيشون في حرية تامة لأنهم لايستطيعون أن يكونوا كما يريدون دون أن يضطروا إلى لعب الأدوار التى يفرضها عليهم المجتمع، وفى المقابل فإن الحياة في الخارج لاتعدو أن تكون وهماً.

ثم تعرض المؤلف لروايتين آخريين هما «الجحيم للأطفال» لتوماس فالنتن، ورواية هنريك بول «مباراة بلياردو في التاسعة والنصف» وفى كلا الروايتين نجد أن لمستشفى المجانين قيمة مطلقة. بناء على دراسته لرواية ذئب البوادى والأعمال الأخرى يصل زيولكوفسكى إلى نتيجة مؤداها أن هناك طريقين فقط للهروب من المعضلة التى تثيرها المواجهة الحادة بين الواقع والمطلق، الأول هو طريق المأساة حيث يقف المرء بتصرفاته في صراع مع القوانين والنظم الأخلاقية، ولعل هذا هو المعنى الأعمق لما تعرضنا له من أعمال، طالما أن العالم لم يتغير، فإن على الإنسان الحر إما أن يدخل مستشفى المجانين أو أن يهلك، لأنه إذا أصر على إثبات قيمه المطلقة فإنه يتجاوز الحدود الشرعية لحريته، أما الطريق الثانى هو الهرب إلى الفكاهة، ولكن إذا كانت الفكاهة ناشئة من منظور منحرف أو مجنون فإنها سرعان ما تنحدر إلى الغرابة المرعبة، ولهذه الغرابة ميزة كبيرة واحدة، وهي أنها تتيح أن يكون هناك فعل لا مأساوى طالما أنه لايعمل من خلال تضاد الواقع والمطلق، وإنما يقع في مجال وسط يستطيع المجنون فيه أن يفعل ما يريد، لذا يقرر الناس على حين فجأة أن يشوهوا أنفسهم ليظلوا أطفالاً ويلعبون «بطبل الصفيح» رواية جونتر جراس، وفى رواية «عمالقة الأقزام» لغازلا الزنر، يهجم فيها الساديون على والديهم في السرير، ويشدوا بعضهم إلى بعض ليشاهدوا عملية التلاقح على مهل باستمتاع فاجر، ويجوس الجنود العمالقة خلال «الريف الأسمنتى» لياكوف لند، حيث يقومون بأغرب مغامرات الأوغاد المشردين، وفى النهاية يقتلون رفيقاتهم عضا في «أراء مهرج» لهرنيك بول أما في رواية «نادنى غانتين» لماكس فريش فيضعون على أذرعهم أشرطة صفراء ويلبسون نظارات العميان السوداء ليروا العالم من هذا المنظور الجديد.

وموضوع الجنون بكل ما ينطوى عليه من مواجهة حادة يبين أن المشاكل التى تثير اهتمام الإنسان تقع في منطقة الحد الذي يتصادم عند الواقع والمطلق، فالهرب إلى الغرابة المرعبة، رغم فاعليته في بعض الأحيان لم يعد يرضى لأنه أصبح في النهاية تملصاً جمالياً من واجب ثقيل يتطلب اتخاذ موقف أخلاقى، وأصبح في أيدى بعض العبثيين شكلاً من أشكال الفن فاقداً

للصفة الأخلاقية، ومن ثم لا إنسانياً.
أكد ذلك شاكر عبد الحميد أيضاً عندما قال «إن حياة البشر مزدوجة ثنائية البنية وليست أحادية البعد، وتنطوى على الأضواء، الصفة وضدها، ونجد أن الأشياء خلقت على هذه الثنائية، فالضدان موجودان في الإنسان ظاهران متجليان لايختبئ أحدهما ليظهر الآخر، وليس أن الشئ ينقلب إلى ضده إذا أمعن النظر فيه.
ظهرت جلياً في دراسة شاكر لرواية القرين لديستويفكسى والدراسة الممتعة التى قمدتها الدكتور مكارم الغمرى لرواية الأبلة، وسيأتى ذكرهما أثناء دراسة الجنون في الأعمال الإبداعية لديستوفسكى.
علينا إذن أن نثير مثل هذه الأسئلة ما هى الأسباب والملابسات التى دفعت المؤلف إلى كتابة مثل هذا الكتاب؟ وهل وجدنا إجابة له أثناء المداخلة السابقة؟ ومااللذي ألهمه هذا الموضوع؟ هل هى دراسته لعلم النفس؟ هل هو اهتمامه بالأدب والجنون معاً؟ هل وجدناه يتلمس منذ افتتاحية الكتاب الأعذار والمبررات للدفاع عن مشروعه، فيؤكد أن عددً كبيراً من عظماء الكتّاب المفكرين انتهجوا هذا المنهج من قبل، هل كات قناعته بتأليف مثل هذا الكتاب كافية فبذل فيه كل هذا الجهد؟ وهل حجته بجدية العلم كافية لتأليف هذا الكتاب .. ثم هل في حجته هو أم حجة مئات المؤلفين؟ أم أن فراغ المكتبة العربية من مثل هذه الدراسة كانت كافية وحدها لتأليف هذا الكتاب.
القارئ لهذا الكاتب وهذا الكتاب المراوغ يجد في أن الحقيقة ليست بسيطة بل مركبة، ويجد أيضاً تداخل المستويات، وعدم الفصل بين مستوى وآخر رغم أن المؤلف قسم كتابه إلى عدة فصول منها ماهو نظري، ومنها ما هو تطبيقي مستعيناً بالأمثلة.

«شكسبير» الجنون والتظاهر بالجنون

هناك عملان على الأقل قاما بدراسة الجنون من المحتمل أن شكسبير قد اطلع عليهما أو كان على معرفة بهما هما كتاب ريجنالد سكوت R. Scot اكتشاف السحر The discoverie of with-cheraft عام ١٥٨٤ وكتاب تيمونى برابث T. Bright دراسة حول الميلا نخوليا Tveatise of Melarrcholie عام ١٥٨٦ وقد تعاملا مع الجنون من منظور مختلف لكنهم اتفقا على اعتباره مرضاً، وعبرا عن اهتمام يتسم بالرحمة لتخفيف آلام المرضى ومعاناتهم، لكن ليس هناك دليل واضح على تأثير شكسبير بالأعمال التى اهتمت بالجنون من منظور طبى أو قانونى في انجلترا في القرن السادس عشر.
تمثلت اهتمامات شكسبير بظاهرة الجنون في العديد من مسرحياته، لكن أبرز هذه المسرحيات هى مسرحية «الملك لير» ومسرحية «هاملت» وقد تعامل في كل واحدة منهما مع حالة من الجنون الحقيقى، وحالة من التظاهر بالجنون، ففى الملك لير نجد شخصية «الملك لير» تمثل حالة الجنون أو الاضطراب العقلى الحقيقى، بينما نجد شخصية «ادجار» تمثل التظاهر بالجنون، وفى مسرحية هاملت نجد أنّ أوفيليا تمثل الجنون الحقيقى، بينما يمثل هاملت حالة التظاهر بالجنون.

هل كان شكسبير نفسه مهتماً بالجنون؟ فقد وصف الهلاوس والهذاءات ورغم ذلك فليس هناك مكان في أعمال شكسبير يمكن أن نكتشف فيه الفصام، وإذا كانت مهتماً بهذا الإتهام هل كان يعرف الجنون، وإذا كانت الإجابة بنعم، فلماذا لم يصفه، وعلى الرغم من مناجاة الأرملة كونستانس لنفسها عقب الموت المفترض لابزيا آثر في مسرحية «الملك جون» فليس معنى إظهار السلوك الغريب والإنكارية أنها دليل على الجنون. هناك آراء أخرى ضد هذه الآراء التى تجاهلوا فيها تصوير ووصف شخصيه «البائس توم المجنون في مسرحية «الملك لير» والتى هى وصف كلاسيكى لحالة فصام مزمن كما يعتقد أحد أصحاب الآراء المضادة، وساق عدة مقتطفات من بعض المشاهد للتدليل على رأيه ، أما جنون الملك لير نفسه فهو الجنون الفعلى ، إذ وصف شكسبير عقله النشط عند مستويات مختلفة من الشعور والوعى، وهو وصف غير مسبوق بهذا العمق في الأدب، فقد وضح أن شكسبير يتعامل مع ملك مجنون يواجه عاريا اندفاعاته ودوافعه الشعورية واللاشعورية، وقوى الطبيعة والمجتمع التى قامت بتحديد قوته وأهميته، وقد اتفق معظم نقاد هذه المسرحية على النظر إلى جنون لير باعتباره وسيلة لاكتشاف الذات والوعي الجديد بالمعاناة والظلم السائدين في المجتمع».

يقول الملك لير معبراً عن شعوره باختلال الذات واختلال الواقع، هل هنا من يعرفني؟ هذا ليس لير، أيمشي لير هكذا؟ أينطق هكذا؟ أين عيناه؟ عقله يضعف وإدراكاته يصيبها الشلل .. ها .. أواع أنا؟ كلا .. من له أن يخبرنى من أنا؟

كان الغضب بالنسبة للملك لير كما صوره شكسبير وسيلته لتأكيد الذات والتعبير عن السيطرة والإظهار لدوره كحاكم كليّ القدرة، لكن هذه القدرة أو السيطرة سحبت منه تدريجياً فأصبح عارياً في مواجهة العاصفة والزمن المجنون.

التفسير بأن العاصفة هى مجرد تعبير رمزى مجازى عن مشاعر لير الصاخبة الهائجة ليس في حد ذاته كافياً، فهناك الأفكار المثيرة للاضطراب والمزعجة والتى تأتى الذهن بشكل تلقائى، ومتكرر، وتكون هناك صعوبة في التركيز في العمل، ويتم تنفيد النشاط اليومى العادى بمشقة وعدم كفاءة، مع وجود إحساس داخلى بالفراغ والكآبة، ويشكو المريض دائماً من إحساس بالتشوش والدوار في رأسه، وتبدو هذه الشكوى محاولة للتعبير عن صعوبات التفكير التى يعانيها.

الجدير بالذكر أن العمليات الطبيعية طالما لعبت دورها في أعمال شكسبير، فالأنهار والبحار والعواصف هى رموز للقوة والإلحاح ، هذا التصوير المتسع للانطباعية الطبيعية غالباً مايكون متفاعلاً مع الافتعالات والأفعال الإنسانية، وتغيرات الأزمنة والفصول، تلك التي يتم الشعور بها في مسرحيات شكسبير كما لو كانت تنشأ غالباً، وتتفتح من خلال سياق طبيعى وتلقائى.

هاملت :

وفقاً للتصور الذي مازال شائعاً والذي يرجع إلى

جوته فإن هاملت يمثل نمطاً من البشر قام النشاط العقلى الزائد لديهم بشل طاقتهم الفعالة النشطة أما فرويد في كتابه تفسير الأحلام فقال «أن المسرحية تقوم على أساس تردد هاملت في إنجاز مهمة الانتقام التى عهد إليه للقيام بها، والنص لايعطي السبب أو الدوافع لهذا التردد، ولا حتى محاولات التفسير التى بذلت لكشف هذا التردد نجحت في توضيح ذلك.

إن تظاهر هاملت بالجنون يمكن اعتباره كما يقول برنارد لوت B.lott تنفيسا عن مشاعر وانفعالات عنيفة تضطرم بداخله، لكن شيئاً لم يحدث نتيجة تظاهر هاملت بالجنون، ولم تساهم أعماله وسلوكياته في أية أغراض مفيدة، وكل ما قام به من أجل أن يثأر لمقتل أبيه كان يمكن القيام به دون التظاهر بالجنون.

يمكن القول بأن الحب وفقدان الحب يلعبان دورهما الكبير في أعمال شكسبير خاصة فيما يتعلق بموضوعات «الملك لير» و «هاملت» كما أنه يبدو أن له علاقته الوثيقة بالجنون والتظاهر بالجنون، وفى حالات كثيرة لاحظ المؤلف أن اختفاء الجنون وكذلك التظاهر بالجنون مرتبط بإيجاد الحب أو اكتشافه أو استشعاره عن بعد.

حالة هاملت إذن هى حالة مرضية إذا استخدمنا التعبير العام لكلمة مرض، لكنه تحديداً حالة في الأكتئاب، وفقدان الإرادة والسوداوية، هذه السوداوية مختلفة بالطبع عن الجنون لكنها يمكن دون شك وعلى المدى الطويل أن تتحول إلى جنون.

بدأ هاملت عن البعض دراسة سيكولوجية لإنسان لايعرف كيف يحقق التوازن بين أفكاره الداخلية والعالم الخارجى، فقد مات والده بشكل يدعو إلى الريبة، وتزوجت أمه من عمه، وكلاهما في نظره خائن، ومن ثم فالعالم الخارجى مظلم وكئيب، وليس عليه وهو في هذه الحالة سوى أن يغلق عينيه ويسقط العالم الخارجى على مرآة عقله.

كما صور شكسبير حالة التشوش الذهنى والانفعالى الشديد في شخصية أوفيليا، تلك الشخصية المتسمة بالتردد، الذابلة الشاحبة، التى ربيت على الخضوع والطاعة واللحظة الدرامية الكبيرة في حياة أوفيليا تمثلت في ظهورها في ملابس مشعثة تحيط بها أكاليل الزهور. لكنها رغم اضطرابها الواضح تستخدم لغة رمزية مجازية، فالعلم الفوضى يختلط بعالم النظام، وعالم الفعل يختلط بعالم الجنون، وعالم الرؤية الواضحة والتفكير العقلانى المنطقى يختلط مع عالم الهلاوس والأحلام والرؤى والكوابيس، والفوضى العقلية، واللغة الرمزية التى تستخدمها أوفيليا حين توزع الزهور على الشخصيات، وفقاً لتناسب الصفة الرمزية للزهرة مع الطبيعة الأخلاقية للشخصية تبدو غريبة بالنسبة لحالتها الذهنيّة المضطربة، لكنها تبدو مألوفة في عالم شكسبير متسع الأبعاد عميق الطبقات.

دستوفسكي : مشكلة القرين :

أكد تشيريفسكى أن قوة دستوفسكى كفنان تكمن في قدرته على الصهر في وحدة عضوية بين الطبيعى وغير الطبيعى، كما أن طراز التعبير لديه يكمن في قدرته على إحداث تجاوز بين

الفعلى والخيالى والواقع والحلم.
أورد رو w.w.Rowe العديد من المقاطع من أعمال دستوفسكى تدل على اهتمامه الكبير بذلك التداخل بين عالم الواقع وعالم الحلم، عالم الفعل، وعالم الكابوس، وكذلك تلك العلاقات الغريبة التى تنشأ بين هذه العوامل.
كانت لدى دستوفسكى أحلام خاصة بحياة أخرى، وهذه الأحلام التى هى عبارة عن هلاوس تشكل جوهر أعماله، الهلاوس هى الحالة التى تتخارج بها الأفكار، وتتجول بعنف داخل الكائن الإنسانى وهى كذلك وسيلة للتعبير عن تلك الحواريات الباطنية التى تدور بين الذات والروح، ولاحظ جورج شتاينر أن أبطال دستوفسكى يحرقون الأفكار مثل الأكسجين.
كانت الأحلام المرعبة والكوابس والهلاوس والخداعات الحسية والإدراكية والهذاءات والمخاوف القاتلة هى التى استأثرت باهتمام دستوفسكى أكثر من غيرها، ومنذ أعماله الأولى وهو شديد الاهتمام بحالات الاضطراب الانفعالى والعقلى. ورواية القرين التى نحن بصددها الآن والتى صدرت عام ١٨٤٦، وليس عام ١٩٤٦ كما هو مكتوب في الكتاب هى تمثيل كبير وكامل لهذا الاهتمام ، أما الرواية الأخرى فيه الأبلة والتى قامت بدراستها الدكتورة مكارم الغمرى في مجل ألف.
وكان بيلنسكى الناقد الشهير في ذلك الوقت قد أعلن عدم رضائه عن هذه الرواية بعد ترحيبه الكبير برواية المساكين .. قال عنها أنها قصة خيالية، وما هو خيالى لا مكان له إلا في مصحات الأمراض العقلية، وليس في الأدب، أما دستويفسكى فيعتبر هذه الرواية تحفة أعماله، ويعتبرها أيضاً عملاً بالغ الجودة وفكرتها ممتازة وغاية في الأهمية.
تتعامل رواية القرين أساساً مع شخصية جوليا دكين الموظف المتوسط الحال في مدينة بطرسبرج، والذي يتحول بالتدريج من حالة الصحة إلى حالة المرض، فتظهر لديه هلاوس كثيرة، وتسيطر عليه هذاءات عديدة، وتنشطر نفسه فيتحول إلى اثنين شخص وقرينه «جوليا دكين» الأول «وجوليا دكين» الثانى يحاور ويصارع أحدهما الآخر ليقود إلى نهاية مأساوية. الأول يرى في الثانى مالا يريد أن يراه في نفسه ويحارب فيه ما لا يستطيع أن يحاربه في نفسه، أنه يحارب بعضه بعضاً واستمر هكذا طوال الرواية إلى أن كانت نهايته جنوناً مطبقاً، الأول يرى في الثانى الانتهازى السافل، الخسيس ، الجبان الخ، هذه النقائض القابعة في أعمال الأول .. الذي تتبدى لديه كل مظاهر الفصام كمرض عقلى، هذا المرض يعكس الاضطراب الخاص بالتصدع والتفكك بين وظائف الشعور أو الانفعال من ناحية ووظائف التفكير أو المعرفة من ناحية أخرى، أن جوليا دكين الشخصية المحورية في رواية المثل لديه الكثير من مظاهر الاضطراب الفصامى، ومن أمثلة هذه الاضطرابات التدهور الذي حدث في قدراته العقلية، وفى مواظبته على العمل، وفى علاقته الاجتماعية بالناس ثم انعزاله عنهم وهروبه منهم، وهو يقوم كذلك بأفعال قهرية، وسواسية ويمر بنوبات من التقلب السريع من المرح إلى الاكتئاب ويتظاهر بما ليس فيه، ويريد الهروب من ذاته فيواجهها، ويعانى

من اضطرابات كثيرة فيّ السلوك والكلام والتفكير ولعل أبرز المحكات المستخدمة لتحديد وتشخيص حالات الفصام هى المحكات الخاصة باضطراب عملية التفكير والكلام.

مظاهر الاضطراب الفصامي :

جوليا دكين في القرين ينتقل في الحديث مع طبيبه من موضوع إلى آخر بسرعة، ويتحدث معه خلال جلسة واحدة عن موضوعات شتى غير مترابطة مثل دروب الحياة، وفصاحة اللسان، العمل والمجتمع الراقى، تدبير المكائد وغسل الأيدى، النفاق والانتقام من الأعداء، والأقنعة والصيادلة، الطعام والملاطفة والغناء والشائعات.

وهذا مايطلق عليه تطاير الأفكار التى تتابع بشكل سريع، وليس هناك اتجاه عام للتفكير.

ومن مظاهر الاضطراب الفصامى الترديد الأعمى، والتى يقوم المريض بتكرار وترجيع الكلمات التى يسمعها دون فهم كامل لمعناها. عمليات تفكك الترابطات بين الأفكار، والتداخل غير المناسب بين الأفكار، والموضوعات وحدوث عمليات الإسهاب والغلق الذهني وغير ذلك من مظاهر الخلل في عمليات التفكير التى رصدها دستويفسكى في حالة جوليا دكين تدل على وعيه العميق النافذ بالحالة الفصامية التى وقع جوليا دكين في براثنها.

ثم تظهر أعراض أخرى أكثر حدة وأكثر دلالة على الخلل والاضطراب الفصامى الذي أصابه والهذاءات أحد هذه المظاهر، وأكثر الهذاءات شيوعاً هى هذاءات الاضطهاد وأكثر هذاءات الاضطهاد بروزاً وتكراراً هى هذاءات الإحالة Reference حيث يعتقد المريض أن كل شيء في بيئته له علاقة مباشرة بشخصيته، وهو يشعر بأن كل شخص حوله المعارف والغرباء يراقبونه بشكل غريب، ويتبادلون نظرات ضمنية حوله، ويتهامسون فيما بينهم، ويضحكون عليه، وقد يسأل المريض غيره. لماذا تنظر إليّ هكذا؟ ويتساءل أسئلة لامعنى لها، يكون هو محور هذه الأسئلة وعلاقتها بالآخرين.

إنه لايثق في أقرب الناس إليه فيصفهم بأنهم ذوو نوايا شريره أو هم أعداء يحاولون إيذاءه والنيل منه ودس السم له في الطعام أو قتله رمياً بالرصاص، وهو منعزل عن الناس يشعر باضطهاد العالم، ومطاردته له، كما تتكاثر لديه أفكار الإحالة فيشعر بأن كل العيون موجهة نحوه، وكلّ الآذان متجهة إليه.

بالإضافة إلى أفكار الاضطهاد والإحالة وشعوره بكابوسية العالم تنتابه كثيراً الأفكار العدمية فيتمنى أن يكون ميتاً، ويشعر بعدم حقيقة العالم أو وجوده.

دستويفسكى الدارس والعارف بكل بهذه الأمراض يوقع بجوليا دكين في هلوسة هذائية عنيفة أيضاً، أكثر منها شيئاً آخر، فالصور والأحداث التى تجسدت أمامه نبعت من داخله وتخارجت، وتشكلت أمامه، وقلبت حياته رأساً على عقب، ولم يكن المثل أو القرين أو الشخصى الآخر الذي تعقب جوليا دكين وطارده وقض مضجعه في البيت والعمل، في الليل والنهار، سوى الهلاوس البصرية والسمعية التى حاصرته رغم أنه هو ذاته مصدرها الذي تنبعث منه.

جوليا دكين يعاني من اضطرابات أخرى مثل تكرار حدوث ظاهرة سبق أن أو سبقت الرؤية ويعاني من اختلال الشعور بالشخصية وبالواقع. والإحساس بالحضور والتناقض الوجداني، وتناقض الميول والنزعات، فالمؤلف أشار إلى كل هذه الاضطرابات، فالمريض لديه وهم أو خداع إدراكي يتعلق بالألفة بشيء ما وليس بسوء تفسير الأشكال، وهذه الحالة قد تحدث خلال اليقظة الكاملة لدى الأشخاص الأصحاء. لكنها تحدث أكثر أثناء الأزمات النفسية وتغيرات حالات الوعي والخبرات الهلوسية، وأثناء الإفاقة من النوبات الصدعية، أما اختلال الشعور بالشخصية، فالشخص يدرك ذاته باعتبارها غريبة عن أفكاره ومشاعره والآخرين والمواقف المألوفة، ويفقد الشخص صلاته بالآخرين ويشعر بأنه أصبح يشبه الآله، يقوم بنشاطاته بطريقة ميكانيكية مملة ورتيبة.

فى حالة الإحساس بالحضور يدرك الشخص أنه في حضور شخص ما أو أن شخصاً ما يوجد معه رغم عدم الوجود الفعلى لهذا الشخص الثاني، وهو ليس حالة من الخداع الإدراكي وجوليا دكين كان يشعر بذلك ثم تفاقمت الحالة فلم تعد مجرد شعور بالحضور بل إحساس إدراكي هلوسي بوجوده ومشاهدته وسماعه والهرب منه، أما التناقض الوجداني وتناقض الميول والنزعات فيظهر المريض وهو يعبر عن حالات السرور والألم في نفس الوقت، وتتابع لديه إحساسات الفرح والمعاناة وهو ما كان يفعله جوليا دكين فعلاً في بداية الرواية، ويرتبط بالتناقض الوجداني ظاهرة ثنائية الرغبة أو تناقض الميول والنزاعات حيث يفقد المريض قدرته على الاختيار بين رغبتين أو نشاطين أو مسلكين. وهناك أيضاً اضطراب الإرادة، وفقدان القدرة على المبادأة، ونقص النشاط الواضح، وفقدان المريض لاهتماماته بهواياته، وما يحبه ويسعى إليه، بل وكذلك وسائل المحافظة على الحياة أو الظهور بمظهر حسن أمام الآخرين.

رصد دستويفسكي بعين خبيرة كل أعراض واضطرابات حالة جوليا دكين في القرين، فقام بتصوير كل خلجاته وصراعاته، كل مخاوفه وهلاوسه وهذاءاته، كل أحلامه وطموحاته وكل ما أعاق وأجهض أمنياته وتشوفاته، مما جعل البعض يعتقد أنه قد اعتمد في كتابة الرواية على مذكرات مريض عقلي يعاني من هذه الأعراض.

كان دستوفيسكي قد قرأ كثيراً في الطب النفسي، قبل ذلك توفرت لديه البصيرة النافذة والوعي الحاد بأعماق النفس البشرية وقد كان وعيه بانعدام القانونية، وفوضى الواقع الاجتماعي ينموان بشكل واضح عبر أعماله، وتبقى رواية المثل أو القرين الدرة المتفردة في عقد دستويفسكي الفريد في هذا الشأن رغم أنه تناول موضوع الشخص الثاني مرة أخرى في أكثر من عمل.

الأبله

وقد تناولتها بالدراسة الدكتورة مكارم الغمرى أستاذة الأدب الروسى، ولها أكثر من كتاب عن هذا الأدب كما قامت بترجمة أعمال أدبية روسية إلى العربية، وكتابها مؤثرات أدبية عربية في

الأدب الروسى الذي نشرته عالم المعرفة له شهرة واسعة النطاق.
ونشرت هذه الدراسة في العدد الهام الذي قدمته مجلة ألف عن الجنون والحضارة، ولأهمية هذه الدراسة في سياق الموضوع الذي نتناوله، وجدت أنه من الأفضل أن نقف أمامها قليلاً، حيث أنها رواية تمزج بين الواقعية الكاملة، والتحليل النفسى للشخصية، فهى ترصد العلاقة المعقدة بين الإنسان والواقع من خلال شخصية الأبله مريض الصرع الذي تبدأ قصته في الرواية بالجنون، وتنتهي به.
الدراسة أوضحت أن أبطال دستوفسكى يحبون الاعتراف، واعترافاتهم تتميز بصراحة كبيرة، وتثير الدهشة للمستمعين، ها هو مشكين بطل أبله ديستوفسكى يعترف بقصة مرضه للمسافرين الأغراب، تكشف عن جانب من الصراحة والبساطة في طابعه، وتعكس ثقته في الناس، ورغبته في كسر حاجز الوحدة والغربة.
يقرن دستفيسكى بين الواقعية الكاملة والتحليل النفسى للشخصيات مؤكداً على أنه مع الواقيعة الكاملة يمكن العثور على الإنسان الكامل.
استرعى انتباه النقاد اهتمام دستوفيسكى بالتحليل النفسى لشخصياته، فأشار البعض إلى روايته بوصفها تجسيداً للرواية النفسية، كذلك استرعى الانتباه عالم النفس المضطربة القلقة، المتوترة، فباختين يشير إلى رواية دستوفسكى بوصفها تعبيراً عن صنف الهجائية المتطورة، والتى يعد من أهم سماتها التجريب السيكولوجى الأخلاقى، وتصوير حالات الإنسان النفسية الأخلاقية الشاذة، وغير الاعتيادية، ومختلف حالات الجنون وازدواج الشخصية، والاستغراق التام في عالم الأحلام، وحالات النوم غير الاعتيادية، والنزوات، والأهواء التى تصل إلى حد الجنون.
يصف الطب النفسى ظاهرة الصرع على أنها اضطراب متكرر الوقوع في النشاط الكهربى الكيميائى للدماغ، ويظهر في مجموعة من الأعراض، وهى غياب الشعور هياج الجهاز العصبى المستقبل أو حركات عنيفة، واضطراب نفسى، ويعرف هذا المرض منذ أوقاته المبكرة باسم «المرض القدسى» وقد يكون ذلك راجعاً لمظهره الدرامى كما قال والتر . ك كوڤيل في كتابه الأمراض النفسية من ترجمة الدكتور محمود الزيادى.
هل وصف نوبات الصرع في رواية دستوفسكى يحمل جانباً من التجربة الذاتية للمؤلف الذي عانى في طفولته من مرض الصرع، وربما لهذا نجد أن صورة مريض الصرع تتكرر في روايات دستوفسكى.
ففى الأبله نجد «تباغت المريض مباغته فيتشوه عندئذ وجهه، ولاسيما نظرته تشوهاً لايصدق، أن التشجنات والتقبضات تقلص جسمه كله، وقسمات وجهه جميعها ، وأن صرخة رهيبه لايتصورها الخيال، ولا يمكن أن تشبه بشىء تخرج عندئذ من صوره، وهى صرخة ليس فيها ما يذكر بالإنسان، ويصعب بل ويستحيل أن يتخيل المرء حين يسمعها أن هذا الرجل نفسه هو الذي يطلقها».
كان للمرض دور كبير في تكوين أخلاقيات الشخصية ورسم أفكارها، وتحديد علاقتها بالواقع، فالأبله «إن المرض يفرض على

المريض جواً من العزلة، وهكذا عاش الأمير ميشكين طفولة منعزلة عن طبقته النبيلة، فبعد أن تيتم منذ طفولته قضى سنى حياته كلها في الريف، لأن حالته الصحية كانت تحتاج إلى هواء ريفي.

كما كان للمرض تأثيرات كثيرة على المريض فبسببه لم يحصل من العلم إلا شذرات وبسبب مرضه لم يعرف النساء قط، وهو ميشكين «طفل في جميع النواحى» يفضل صحبة الأطفال على صحبة الكبار، كما أنه كان يستشعر القرب من عالم الطفولة.

ما رأي العلم إذن في هذا الكلام؟ يقول فرويد «الأشخاص الذين يقعون ضحايا الصرع قد يعطون انطباعاً بالتأخر الفعلي، وتوقف الارتقاء، حيث أن هذا المرض غالباً ما تصاحبه بلاهة واضحة، ومظاهر نقص كبيرة في المخ».

كما أسبغ المرض على الأمير ميشكين إحساساً بالكمال والصفاء الروحى والتناغم، ومنحه لحظات من الخيال، وتوقد الفكر، والضياء الداخلى التي قد لايستشعرها الإنسان السليم، فالأبله «أن نوبات الصرع التى كان يعانيها كانت تشمل على لحظة تسبق النوبة بزمن قصير جداً «وذلك حين توافيه النوبة أثناء اليقظة لا أثناء النوم، لحظة كأنما يضطرب فيها ذهنه فجأة، وسط الحزن، وظلمات النفس والاضطراب، وتستعر قواه الحيوية دفعة واحدة فيتضاعف إحساسه بالحياة، ويشتد وعيه لذاته.

هل كان دستويفسكي يأخذ بالرأي الذي كان يقرن بين النبوغ والجنون ويجد وراء كل إصلاح خلقي عظيم سراً فسيولوجيا تافهاً كشهوة في الجسد أو نقص في التكوين؟

إن البطل حامل الفكرة أو القضية هو أحد سمات رواية دستويفسكى التى يشير إليها الكثيرون بوصفها رواية للأفكار نظراً لأنها تحقق الاقتراب من الإنسان قبل كل شيء من جانب العالم الفكرى، وتشكف الأهمية الخاصة للفكرة والنظرية في الحياة، أن بطل دستوفسكى يبرز قبل كل شيء بوصفه مفكراً ومجادلاً، يملك تصوراً راسخاً لتغيير الواقع، أنه يحلم بتغيير العلاقات القائمة على الكبرياء والأنانية والاستغلال بعلاقات الحب والإخلاص، وهو يرى الوسيلة في تحقيق ذلك عن طريق المعاناة القادرة على إعادة ميلاد الإنسان، المعاناة والصفح الشامل على طريقة المسيح.

لقد كان طريق التغيير كما يراه الأمير ميشكين يأتى عن طريق الكمال النفسى والأخلاقى دون الحاجة إلى العنف أو القسوة، فبدأ أن ميشكين هو تجسيد لفكرة الإنسان الرائع.

وكما سبق أن بينا فإن الصفة الدرامية تتجسد في رواية الأبلة من خلال تصوير التناقض بين المثال والواقع.

فى أي رواية لدستويفسكى كما يشير جروسمان نجد نفس مبادئ تشكيل الصورة العامة من خلال المقابلة بين الصورة العامة وسقوط الإنسان وجماله الروحي.

إن فلسفة دستويفسكى كما يقول الفيلسوف والكاتب الروسى شيستوف هي فلسفة اللاقبول الحاد للعالم، واللاثقة في المستقبل، فلسفة التراجيديا، فلسفة المأساة.

أن الشعور بالحياة كتراجيديا وصراع يعد من أهم

الموضوعات التى تطرحها رواية دستوفسكى، ونجد أصداء لها في التجربة الفنية للوجودية، والفكر الفلسفى الوجودى.
إننا في نهاية دراسة الأبلة هل يحق لنا أن نتساءل .. هل ثمة اختلاف بين ناقد متخصص في علم النفس يتناول الأدب باهتمام باعتباره مجالاً لإثبات نظرياته، وبين ناقد أدبى متخصص في الأدب الروسى، وإذا كان هناك ثمة اختلاف ، فهل تصارع المدارس الفكرية والنقدية تعطي نتيجة إيجابية، بحيث يصبح القارئ في النهاية هو الفائز الأول؟
الحق رغم اختلاف منهج الدراسة في القرين ونظيره في الأبله، فإننا وجدنا إضاءات جديدة لعالم هذا الروائي العظيم.

سترندبرج : دفاع رجل مجنون :

كانت قدرات سترندبرج على الإبداع هي الشيء الوحيد الذي منحه عبر فترة طويلة من حياته هواءاً ونوعاً من السعادة كما قال هو بذلك، إذ أنه يعتبر للوهلة الأولى استثناء للقاعدة القائلة بأن الجنون يفسد الإبداع، ولايعززه، حياته سلسلة من التقلبات والاضطرابات، ولم يكن غريباً أن يعاني هذا التقلب المعقد من الأمراض العقلية ما لا يقل عدداً عن أفكاره وحالاته، فقد أظهر معظم أعراض فصام البارانويا، فقد ذكر أن أعداءه يخترقون حوائط حجرته من خلال غاز سام وتيارات كهربائية، وكذلك فإن هناك أنواعاً مجهولة من الذباب والحشرات الطائرة ذات البقع الحمراء الملتهبة تقوم بغزو حجرته أيضاً ، وقد زعم أنه يعانى من هلاوس سمعية مختلفة.

قال أنه دون الفن ربما انتهى به الأمر إلى مستشفى للامراض العقلية، في كتابة «دفاع رجل مجنون» ليس كل شخص بقادر على الجنون، وليس هناك إلا القليل فقط الذين لديهم الشجاعة على مواجهة الجنون.
أغرب شيء أن يقول : «إننى أكتب جيداً أثناء الهلوسة» لأن الأنا لديه كانت ماتزال تتمتع بقدر مناسب من القوة، كما ظلت لديه قدرة مناسبة على التحكم في الأشياء لقد كتب في كل شيء تقريباً، وتنوعت كتاباته بين الدراما والشعر والروايات الطويلة والقصص القصيرة، والتاريخ والسير الذاتية، كما كتب في العلم والسياسة والفلسفة والدين، بل أنه حاول أن يؤلف كتاباً في فنون الطهي، وحتى عقائده تقلبت خلال حياته على مثل هذا النحو المثير، إذ بدأ مسيحياً صالحاً ثم تحول إلى التوحيد العقلى فالإيمان المطلق، ومن ثم جنح إلى المذهب الرومانى الكاثوليجى، فالعقيدة التبصرية، فالبوذية ثم اعتنق أفكار سويدنبرج ومنها خرج إلى الإلحاد الكامل ثم انقلب فوضوياً فاشتراكياً فديمقراطياً ثم ارستقراطياً من أتباع نيتشه.
كتب سبع عشرة مسرحية، هناك ملامح للاضطراب لدى بعض الشخصيات التى يتعامل معها سترندبرج في مسرحياته، تدل على وعيه الكبير بطبيعة المرض النفسى والعقلى، فهو يحدد هنا الدور الحاسم للإرادة والتحكم في الفصل بين حالتي الصحة والمرض النفسى، ويتحدث أيضاً عن دور الهذاءات والأفكار الثابتة وسيطرتها على العقل، وكذلك تلك الحالة المصاحبة لاختلال العقل والتي صاحبها يفقد القدرة على القيام

بعمليات التنقية والترشيح للمنبهات الحسية، ومن ثم تتسع لديه المعابر الحسية فيلتقط أى شيء ومن ثم يختلط لديه كل شيء.

وكانت مسرحيته الطريق إلى دمشق هى أكثر مسرحياته تصويراً لحالته، لقد عبر فيها عن مخاوفه وأحلامه، صراعاته واضطراباته، ماعاناه، وما تمناه، حالته العقلية التى أوشكت أن تؤدّي به في حالات انهيارها الوشيك إلى المرض العقلى لولا قوة موهبته الإبداعية، آرائه في الناس والحياة والمجتمع والدين، تأثراته بداروين وزولا ونيتشه وغيرهم، توجهاته الدينية والاجتماعية والإنسانية، أفكاره ورؤاه التى عبر عنها .

كافكا ضد بلزاك

طبق المؤلف نظريات علم النفس وخبرات وآراء العشرات من الدارسين وأصحاب النظريات الذين استخلصوا نظرياتهم من خلال أعمالهم أدبية روائية ومسرحية مستشهداً في ذلك بأعمال شكسبير ودستويفسكى وسترندبرج.

وهنا محاولة للتميز بين نوعين من أشباه الفصاميين، بلزاك الانبساطى المنطلق ـ المرح المتجه للخارج والواقع الخارجى، وكافكا الانطوائي المتحفظ المكتئب المتجه للداخل وللعالم الباطنى، ففى دراسات عدة مختلفة عن بلزاك أثبتوا أنه كان صاحب تكوين هوسى ـ اكتئابى Manic Depressive وكان تركيبي الجسم بشكل عام مرتبطاً بالمزاج المسمى بالمكتنز، فالنسب الإنسانية عامة مشوهة، وهو دميم الوجه رأسه مثل رأس حمار، هذا القبح انعكس بعدوانية على الآخرين، أقدامه قصيرة، وكرشه بارز بشكل كبير ووجهه الحمارى ممتلئ ومستدير أكثر منه مترهلاً .. كما كانت لديه عادة الكلام الكثير وبصوت مرتفع، كما أن ظروف نشأته ساهمت أيضاً في حدوث هذا الاضطراب، قال «لم تكن لديَ أم أبداً» وعندما ابتعد ست سنوات عن مسقط رأسه لم يزر أهله مرة واحدة، إلا أن أمه زارته مرتين خلال تلك المدة.

كل شئ كان يفعله بلزاك كان أكبر من حدود حياته، وهى خاصية هوسية انبساطية، فقد كان ينفق نقوده ببذخ شديد بحيث كان في حالة استدانة دائمة، وقال بعض الذين كتبوا عنه مثل سومرست موم بأنه كان يستطيع الكتابة فقط تحت ضغط الحاجة إلى المال ومطاردة الدائنين له، وقد كان يكتب إلى الدرجة التى يبدو فيها شاحباً، ويوشك على التداعى، يبدو الأمر كما لو كان بلزاك يستخدم الاستدانة كوسيلة لحفز نفسه للكتابة.

لم تكن المسألة إذن لدى الفنان الانبساطى التربية المبكرة وحرمانه ومعاناته وإحباطاته، ورغباته المبكرة غير المشبعة، فهناك الآلاف من البشر الذين يمرون بمثل هذه الخبرات، فالعوامل النفسية العقلية المزاجية والتربوية كلها تتفاعل في تكوين وعي الفنان، لكن هناك أيضاً خياله وطموحه وقدرته الخاصة واللحظة التاريخية التى يعيشها والوسط الحضارى والثقافى الذي ينشأ فيه.

فإذا كان هذا صادقاً مع فنان انبساطي مثل بلزاك فإنه أكثر صدقا في حالة الفنان الانطوائي مثل كافكا، إذ بينما حرم بلزاك من عطف أمه وحدبها عليه، وقد اتسم سلوكها كثيراً بالقسوة حياله، فإن

كافكا قد عومل بقسوة من قبل والده، فكثيراً ما عنّفه وضربه ووضعه في شرفة المنزل حتى يمنعه من البكاء أو إحداث الضوضاء ليلاً، وفى الأجواء الباردة، وظلت ذكرى هذه الأيام المبكرة تحوم في ذاكراة كافكا وكتاباته، وقد تضخمت لديه صورة أبيه لتصبح بديلاً رمزياً لكل صور السلطة التى شعر بالانسحاق أمامها، وأراد أن يهرب منها متحولاً إلى حشرة كما يبدو ذلك في قصة المسخ، إنها رغبة داخلية في الاختفاء والانزواء والهروب من عالم شديد القسوة يحاصر الفرد، ويضطهده ويقلب حياته جحيماً، وفى الكثير من أعمال كافكا يصف هذا العالم الكابوسى الغريب.

بدا والد كافكا عملاقاً ضخماً قوياً لايقاوم، بينما كان هو في نظر نفسه في مواجهة أبيه ضعيفاً خائفاً هشاً.

إحدى صور التناقض هى التركيبة الجسدية لكليهما، فبلزاك يتسم ببنيان جسمى قوى ووزن كبير، وحب كبير للحياة، وشراهة في عب ملذاتها، أما كافكا أقرب إلى النمط الواهن أو النحيل، وصاحبه يتميز ببناء جسمى ضعيف طويل.

انبساطية بلزاك جعلته يفضل الاتجاه نحو العالم الخارجى يأخذ منه شخصياته، وتكون هذه الشخصيات في أعمال بلزاك كثيرة ومتنوعة اتجاه العين الإبداعية الراصدة، بعكس كافكا فالعالم الخارجى لديه غامض وغارق في الكآبة والعبث، وتحيط به الظلال الكآبية المهددة من كلّ جانب، وبينما توجد في أعمال بلزاك شخصيات كثيرة تتفاعل معاً فإنه توجد في أعمال كافكا بصفة عامة شخصية واحدة ومحورية خائفة ومبتعدة، منطوية ومنسحبة، فالعالم الخارجى يخيفها ويحبطها فتندفع نحو الداخل، وتغرق في الأحلام والأوهام والتهويمات والكوابيس والهلاوس والخداعات البصرية والسمعية، أما الشخصيات الأخرى فلها أدوار ثانوية أو أنها تعمل على تضخيم الحالة وتجسيم الدلالة.

حاول بلزاك أن ينقذ المجتمع بينما حاول كافكا أن ينقذ الفرد، والتصميم الفنى لدى بلزاك هو تكوين الأدوار على أكبر عدد من الأفراد يساهمون جميعاً بأدوار متفاوتة في حمل كلية العمل، مثلماً يساهم أعضاء الفرقة الموسيقية في تنفيذ مقطوعة أوركسترالية، أما التصميم أو التكوين الفنى لدى كافكا فهو تكوين مركزى أو انفرادى أشبه بالعزف الإنفرادي، حيث تقوم الشخصية الوحيدة المنفردة المنعزلة، الخائفة بتنفيذ مقطوعة خاصة بلحن مأساوى حزين.

جماليات الجنون والأحلام

ترتبط جماليات الأحلام والجنون بادجار الان بو، لذا ليس من المناسب الحديث عن المرض النفسى في الأدب دون التحدث عنه وعن كتاباته، إذ افترض بو أن العقل هو الواقع الوحيد وأن الطبيعة الفيزيقية هى الفوضى الكلية، كما كان يخلط بشكل متعمد أو غير متعمد بين عالم الحلم، وعالم الواقع، العالم المشاهد وعالم الكابوس، مع وجود بعض الدلائل على وجود هلاوس سمعية وبصرية وهذاءات مسيطرة تتزايد مع تزايد ظروف الخوف والإحباط والحرمان والفاقة التى

عانى منها بو كثيراً في حياته، والعلاقة بين نفسيته المريضة وبين كتاباته كانت واضحة، فإذا أخذنا في الاعتبار ما رآه بنفسه لانشعر أن ولعه بالجنون والنوراستانيا والموت والخيالات وانفصال الشخصية لغز من الألغاز، إن موضوع اضطراب الشخصية وخضوعها للهلاوس والأفكار الثابتة وتحللها التدريجى أو المفاجىء وخضوعها لمظاهر الرعب التدريجية والمفاجئة النابعة من الداخل أو من الخارج أو من كليهما معاً كان هو الموضوع المفضل.

وإذا انتقلنا إلى السريالية، وجدنا أن الفنان السريالى يدرك أن الحياة - خاصة الحياة العقلية - توجد عند مستويين، أحدهما مرئى ومحدد الإطار والتفاصيل والآخر، ربما كان هو الجانب الأهم من الحياة محجوب، غامض، غير محدد، والإنسان ينجرف خلال الزمن مثل جبل جليدى عائم يطفو بشكل جزئيّ فوق مستوى الوعى، وهدف السريالى سواء كان شاعراً أو مصوراً أن يجرب، ويدرك بعض أبعاد وخصائص العالم الخفي، وبفعله هذا فإنه يلجأ إلى أنواع مختلفة من الرموز.

هدف الفنانين السرياليين كما قال المصور ماكس أرنست ليس هو الاقتراب من اللاشعور ثم رسم محتوياته بطرائق وصفية أو واقعية، وليس هو أيضا مجرد أخذ عناصر مختلفة من اللاشعور بواسطتها يتم بناء عالم منفصل من الوهم، لكنَّ هدفه بدلاً عن ذلك هو تحطيم القيود الجسمية بين الشعور واللاشعور ، بين العالم الداخلى والعالم الخارجى ثم إبداع عالم سيريالى، عالم متفوق نتقابل فيه وتمتزج الجوانب الواقعية والجوانب غير الواقعية والتأمل والفعل ، وتسيطر على كل حياة الإنسان.

إن الطريق الملكى للاشعور كما يؤكد المحللون النفسيون، وكذلك أنصار الاتجاه السريالى في الفن هو الأحلام، فالأحلام تسمح لنا ببعض لمحاتها الثرية أثناء العمل والأحلام بالنسبة لفرويد هى أساساً إشباعات رمزية لرغبات لاشعورية، وهى تظهر في أشكال رمزية حيث أنه إذا تم التعبير عن مادتها بشكل مباشر فإنها قد تكون صدمية ومثيرة للاضطراب بشكل يكفى لإيقاظنا، ومن أجل أن نحصل على بعض النوم فإن الشعور ينعم علينا، ويكشف بشكل مرهف ومحرف عن المعانى التى يحتويها، وهكذا تصبح أحلامنا نصوصاً رمزية تحتاج لمن يفك فعاليتها وتظل الأنا القائمة بالمراقبة في حالة عمل حتى أثناء الحلم، تراقب صورة هنا أو تخلط رسالة هناك.

إن عالم الجنون لدى السرياليين لايشتمل على حالة فردية خاصة بإنسان واحد يحلم ويهلوس ويهذي ويتجول، بل هو عالم أكبر متسع وفسيح الأرجاء يتخبط ويضطرب، يحلم أيضاً لكنه يسقط أكثر في براثن كوابيس الحرب والدمار والتخريب والأمراض والأوبئة والشرور الكثيرة المتفاقمة المتجولة بحرية توشك أن تنال كل شيء.

المرض النفسي والإبداع الأدبي.

الفوضى والنظام :

كان تركيز المؤلف في هذا الكتاب أكثر فيما يتعلق بالجوانب الشديدة المتفاقمة من المرض النفسى والتى يطلق عليها عادة اسم المرض

العقلى أو الاضطراب العقلى أو الذُهان أو المصطلح الشائع وغير العلمى وهو الجنون.
أشار المؤلف في كتابه إلى الدرجات الأقل من الاضطراب أو المرض النفسى، والتى من مظاهرها الأنماط المختلفة للمصاب والقلق وسوء التوافق، وقد اهتم د.شاكر عبد الحميد في هذه الدراسة بالشخصيات الأدبية التى يبدعها الأدباء أكثر من اهتمامه بشخصيات الأدباء أنفسهم.
وأظهرت الدراسة كما سبق وأن بينا أن الإبداع والمرض العقلى هما بمثابة القضية ونقيضها أو الموضوع ونقيضه، وهو نفس ماقاله فوكو، الجنون هو التديمر الكامل المطلق للعمل الفنى، وأن أحد الفروق الحاسمة بين التفكير الإبداعى والوقوع فريسة الذهانية هو ذلك التحكم الإرادى والغرضية الواضحة في سلوك المبدع، فبينما يبدو المريض الفصامي مثلاً منقاداً ومدفوعاً بواسطة أفكاره، فإن الفنان ينظم هذه الأفكار، ويشذ بها، فأفكار المريض ضاغطة ومستمرة بشكل ملح غير قابل للتحكم، بينما أفكار الفنان مصوغة، وقد يتم تشكيلها في قوالب فنية للتوصيل والتذوق.
وقد أورد المؤلف مجموعة من الفروق أو المحكات الفارقة عندما قارن بين التفكير الإبداعى والتفكير المرضى ومن بينها قوة الأنا الواضحة والشعور بالذات لدى المبدع والوعى والاستبصار بينما المرضى لا يملك إلا وعياً مشوشاً والشعور باختلال الذات والواقع، كما أن المبدع قادر على التحكم في انفعالاته وأفكاره، إنه أحياناً مايتحكم فيها بالزيادة أو النقصان بينما يبدو المريض في حالة خضوع كامل وفقدان للإرادة في مواجهة أفكاره وانفعالاته.
وللمبدع قدرة على التنظيم الخاصة للمادة الداخلية والخارجية، يستطيع أن يصوغها بأشكال منظمة في أعمال فنية متميزة، ثم يستطيع أن ينظم عمله الفنى من خلال عمليات التقييم وإعادة التقييم والحذف والإضافة والتعديل وغيرها، إن الإبداع هو محاولة لتنظيم العالم الداخلى والعالم الخارجى، بينما تبدو الفوضى والعشوائية سائدة في عالم المريض النفسى الذهانى الداخلى والخارجى ومسيطرة عليه.
المبدع لديه القدرة على التواصل مع الآخرين ولا يكتمل العمل في ذهنه إلا بحدوث عمليات التلقّي والاستقبال المناسبة من الآخر لهذا العمل الإبداعى، حين أن هذه العملية تبدو غائبة وشديدة الضعف في حالة الانعزال المرضى، الانفصال الاجتماعى.
إن المبدع لديه القدرة على تحويل المواقف السلبية والمحبطة في حياته وحياة الآخرين، وفى المجتمع إلى قيم إيجابية في حالات كثيرة، وهو قادر على اكتشاف مظاهر الخلل والقصور والنقص في كثير من جوانب الحياة، عكس ما نجد عند المريض النفسى.
لقد رأينا فيما سبق، في هذه الدراسة أن المبدع يستعين أحياناً بإبداعه ليس فقط للهروب من أزماته النفسية العقلية والانفعالية، بل أيضاً لمواجهتها إلى قوى دافعة بنّاءه وإيجابية بعد أن كانت قوى مشتته هدامة وسلبية.
أثبت المؤلف بذلك مؤكداً رأيه أن المرض النفسى بدرجاته المختلفة هو ضد النظام وقرين الفوضى، بينما الإبداع الفنى قرين النظام، وضد الفوضى.

إننا لانتصور إنسانا جامد العقل متحجر القلب، بليد الإحساس، عديم الإنسانية، يمكن أن يقوم بدور الأديب أو حتى الناقد، أو يمكن أن يكون له أى دور في مجال الإبداع الفنى أو الأدبى بدرجاته المختلفه إن مفهوم الخيال هو مفهوم هام أيضاً في التفرقة بين المرض النفسى والإبداع الفنى، رغم أن المخيلة في نظر ديكارت مستودع الحماقة، ومستقر الجنون وأن الخيال المريض عادة مايكون سلبياً وغير متحكم فيه وغير منتج ، بينما خيال المبدع يتصف بعكس ذلك فهو إيجابى منظم قابل للتحكم فيه، وتحويله إلى أعمال إبداعية، كما أنه يتسم بالانتاجية الإبداعية والقابلة للتوليد من خلاله، وتطويره في أشكال أكثر مناسبة، وفعالية.

أننا لانجد خاتمة لهذه الدراسة إلا تلك النتيجة التى توصل إليها الباحث، وهى أن ذلك التحالف المدعى بن العبقرية والجنون إن هو إلا تحالف كاذب، وأكذوبة كبرى أطلقها البعض، وحاول البعض الآخر الدفاع عنها، بينما أثبت التطور الطبيعى للعلم والحياة وللإبداع الفني والأدبي تهاوى مثل هذه الإدعاءات. إن أي عضو من أعضاء الجسم عندما يضعف أو يختل وظيفياً أو عضوياً، فإن هذا الضعف، وهذا الاختلال ينعكسان على قيامه بوظائفه، فلماذا نستغرب ذلك أو نتغافل؟ ، ونحاول أن نربط بين الاضطرابات الوظيفية أو العضوية المختلفة التى تحدث للمخ وتصيبه، وبين أكثر وظائفه المعرفية تطوراً وإرتقاءاً وهى عملية الإبداع ■

المراجع

١ – الأدب والجنون   شاكر عبد الحميد

٢ – أبعاد الرواية الحديثة   زيولكوفسكى - ترجمة د. إحسان عباس وبكر عباس

٣ – السرايا الخضراء   الروائى البرازيلى ماشادو ده أسيس ترجمة خليل كلفت.

٤ –مجلة الف الجنون والحضارة   الجامعة الأمريكية - قسم الأدب المقارن - القاهرة

متابعات

«الأدب النــوبي :
اقتـــراب مـن المنــابــع»

حجاج حسن أدول *

بـلاد النوبة، امتداد طولى على شاطئ نهر الدنيا الأسطورى، نهر النيل. تبدأ حدودها فى أغلب الأزمنة من الجندل الأول جنوبى أسوان، وحتى مشارف دنقلة وحدود الجندل السادس، ويمكن تقسيم النوبة إلى قسمين .. النوبة العليا وأشهر أسمائها «كوش». وهى تقريباً النوبة السودانية حالياً. والنوبة السفلى، وهى النوبة المصرية، ولها أسماء منها (واوات) و (تا ستى). تركيزنا على الأدب النوبى المصرى المعاصر. لأن النوبيين فى السودان مثلهم مثل بقية شعب السودان والجنوب الإفريقى عامة، اهتمامهم بالتدوين ليس قوياً مثل الشمال الأفريقى فى مصر.

التأثيرات التى تفاعلت مع الأدب النوبى عديدة، منها تأثيرات بضرورة الجغرافيا، وتأثيرات بحكم التاريخ. فمنذ العهود القديمة حين استقر مجرى نهر النيل فى الركن الشمالى الشرقى من أفريقيا، شجع ويسر على جذب هجرات من قبائل الجزيرة العربية، ربما أكثر من الهجرات التى أتتها من المغرب قبل العروبى. ويعد المنطقة النوبية النسبى عن زخم القاهرة العاصمة، جعلها مهرباً شبه آمن للحكام والأمراء والمماليك الذين دارت عليهم الدوائر وانقلبت الأمور عليهم، بل أن النوبة المصرية كانت الملاذ لأبناء الصعيد الهاربين من دموية جرائم الثأر، بالإضافة لكونها معبرا لجيوش الفراعين واليونان والرومان والفرس الصاعدة إلى الجنوب وأيضاً معبراً لجيوش كوش الهابطة إلى الصعيد والدلتا.

والمنطقة النوبية بالضرورة قد تأثرت بتوالى الأديان ببلدان الجوار، وأثرت فيهم أيضاً، ونستطيع القول بأن النوبة أتاها العديد من الأجناس ورغم ذلك فأنها حافظت على ثبات ثقافتها وخصوصيتها المتفردة، فهى تملك مقدرة كبيرة على تنويب من دخلها وتوطن فيها. وهذه خاصية متواجدة فى العديد من مناطق العالم. كما أن التغييرات الكونية التى وقعت فى القرن العشرين، من بناء خزان أسوان ١٩٠٢ وتعليتيه وما تلاه من هجرات عرضية إلى الجبال، ونزيف هجرات الشباب والرجال مع بعض عائلاتهم إلى الشمال، ثم تشييد السد العالى وما أعقبه من تهجير شامل للنوبيين إلى صحراء الشتات فى كوم أمبو، كل هذا كان ومازال له آثار

---

* باحث مصرى

بالغة إيجابية وسلبية على الإنسان النوبى وبالتالى على الآداب والفنون النوبية.

وأرى أن أسس أربعة تواجدت فى المنطقة النوبية بوضوح، فكان للأدب النوبى أن تتواجد خصوصيته بوضوح وهى :

١- مكان محدد «بيئة» .

٢- بشر ذوى عرق خاص يسكنون هذا المكان.

٣- لغة خاصة تسود نتيجة لتفاعل البيئة مع العرق.

٤- زمن كاف يمر على البنود الثلاثة فيصهرها سبيكة لها سمات معينة.

كان الأدب النوبى أدباً يتخذ الواقعية منهجاً فى الستينيات، وذلك تحت تأثير السائد وقتها فى مصر، وهو أدب الواقعية الاشتراكية. خاصة أن أدباء النوبة وقتها كانوا اشتراكيين بارزين. مثل زكى مراد ومحمد خليل قاسم ومحمود شندى. ثم الأصغر منهم سناً يحى مختار وخليل كلَفَتْ.

وهذا الجيل فى اتخاذهم هذا المنحى الواقعى، لم يلتفتوا كثيراً لموروثهم النوبى الذى يميل ناحية ربط الحيوات فى النوبة بالبيئة النوبية، بحيث تتداخل شئون الإنسان مع شؤون الحيوان سواء كان أليفاً أو برياً، ومع شؤون النيل والنخيل والجبل والرمال والمخلوقات غير المرئية، فلم نجد هذه الجوانب إلا بالنذر الضئيل عند خليل قاسم فى الشمندورة وإن كان أسلوبه فى السرد حمل الكثير من الإنسيابية المتفقة مع أسلوب حياة النوبيين وطرق سردهم المصطبية ـ من المصطبة ـ إن صح التعبير.

وأول كتاب أدبى نوبى نشر باللغة العربية عام ١٩٤٨، وهو ديوان «ظلال النخيل» لمحمد عبد الرحيم إدريس وهذا الديوان وحده يعتبر الموجة الأولى من الأدب النوبى المعاصر. لأن بقية الإصدارات النوبية المتزامنة معه ليست بمستوى ظلال النخيل. فأى منها لم يسترع الاهتمام .

والشمندورة هو بداية الموجة الثانية التى هدرت ودوّت عام ١٩٦٨ . وتلت الشمندورة إصدارات جيدة خاصة فى الشعر. وكان أهم ديوان متزامن مع الشمندورة هو «سرب البلشون» لمجموعة الشعراء. إلا أن الشاعرية كانت واضحة عند اثنين منهم هما عبد الدايم طه، وإبراهيم شعراوى، لكن إبراهيم شعراوى فقد الصدق وحاول التقريب من السلطة وقتها فأفسد بعض شعره، وبعد هذين المنتجين ظهرت بعض العناوين النوبية لم تصل للجودة.

ولاتوجد فواصل حادة بين الموجات الثلاث، فهى كطبقات جيولوجية تشكلت حسب ظروفها الخاصة، لكنها الثلاثة تتداخل وتتماها فى الكثير من القواسم المشتركة. بعض الأدباء شاركوا فى الموجتين الثانية والثالثة، وبعض الكتابات كتبت ونشرت فى الموجة الثانية لكنها برزت حين ضمت فى كتب خلال الموجة الثالثة.

والملاحظ أن بين الموجة الأولى والثانية عشرون عاماً! كما أن بين الموجة الثانية والثالثة واحد وعشرين عاماً! وإذا أضفنا ملاحظة أن أغلب أدباء النوبة بدءوا متأخرين فى السن نسبياً، أو كتبوا شباباً صغاراً ثم توقفوا ليعودوا للكتابة مرة أخرى كهولاً، نتأكد أن هذه الظاهرة تحتاج إلى دارس يحلل الظاهرة ويمنطقها. فإدريس على انخرط فى الجيش بسلاح الحدود سنوات طويلة أبعدته عن الإبداع الأدبى. يحيى مختار كما

ذكرنا كان شيوعياً ودخل المعتقل ثم خرج ليكون إنتاجه الأدبى قليلاً جداً. حسن نور كتب شاباً ثم انقطع عن الكتابة سنوات طوال. ثم عاد للكتابة ثم ليتكاسل ثم ينشط خلال نشاط الموجة النوبية الثالثة. حجاج أدّول قبل أن يستكمل العشرين من عمره عمل فى السد العالى حوالى خمس سنوات لم يبدع فيهم، بعدها جند بالقوات المسلحة لحوالى سبع سنوات. لكنه لم يبدأ الكتابة إلا فى عام ١٩٨٤، أى وهو فى الأربعين من عمره! الذى يشذ عن هذا الجيل هو أصغرهم سناً وأسرعهم رحيلاً .. إبراهيم فهمى الذى كتب شاباً ومات شاباً.

الموجة الثالثة من الأدب النوبى بدأت بمجموعة «القمر بوبا» لإبراهيم فهمى، وبهذه المجموعة بدأ خفوت الكتابة الواقعية، وظهور الغنائية السردية الحالية والشجنية اللائمة ، فالقمر بوبا أصلاً ما هى إلا حلية نوبية شهيرة. ثم مجموعة «ليالى المسك العتيقة» لحجاج أدول التى نشرت فى العام نفسه، نجد بها بدايات تأثيرية واضحة للموروث النوبى الأسطورى والخرافى. ومايسمى بالواقعية السحرية أو الواقعية الأسطورية . ويظهر بجلاء تأثر هذه المجموعة القصصية بما أورده الشاعر إبراهيم شعراوى فى كتابه الهام «الخرافة والأسطورة فى بلاد النوبة».

وخلال بدايات الموجة الثالثة، كان رسوخ الكتابات الأدبية النوبية ولفتها للأنظار، وعليه تبلور مصطلح «الأدب النوبى» وفى هذه الموجة كانت غزارة العناوين الأدبية النوبية ذات المستوى الجيد، وفاز أديبان نوبيان هما حجاج أدول ويحى مختار بجائزة الدولة التشجيعية فى عام ١٩٩٠ و ١٩٩٢. وقبلهما فاز بنفس الجائزة الشاعر إبراهيم شعراوى فى عام ١٩٨٩ عن كتابه «راضية» وهو يحوى قصص نوبية للأطفال. وبعد سنوات، يفوز إدريس علي بجائزة أفضل رواية عربية مترجمة للإنجليزية، وهى جائزة تتبع جامعة أركنسو الأمريكية، ولايكتفي إدريس بذلك، بل تفوز روايته «انفجار جمجمة» - غير نوبية - بلقب أفضل رواية عن عام ١٩٨٩.

وكان طبيعياً أن تتسم الموجة الثالثة بالجودة النسبية، فقد استفاد أدباؤها من كتابات الموجة الثانية، خاصة من رواية الشمندورة. الاستفادة هى فى جرأة الدخول للكتابة النوبية السردية. الكتابة عن البيئة النوبية بقوة ووضوح. لكن كل الروايات النوبية للآن لم تقتبس من الشمندورة حتى وإن أحس القارئ بالتشابه. فالتشابه سببه وحدة البيئة والأحداث الأساسية الواحدة، ثم أن الموروث الشخصى النوبى يكاد يتحد، لكن التشابه فى المشاهد، وبروز الشمندورة من بين الأسطر يتضح فى رواية «بين النهر والجبل» لحسن نور، حيث تتطابق بينهما عدد من المشاهد والشخصيات. وإدريس علي تأثر أكثر برواية «موسم الهجرة للشمال» للأديب الطيب صالح، ووضح هذا فى بروز اسم بطل الرواية مصطفى سعيد وعدد من المشاهد وغير ذلك.

وأمر آخر وضح، فإن كانت الموجة الثانية من الأدب النوبى كتبت عن الآثار الجانبية لخزان أسوان وتعليتيه، والهجرات الفردية والعائلية إلى مدن الشمال، والأعمال الدنيا التى عملوا بها مثل حراسة البوابات والطباخة، وكان الحزن والأسى واضحان فى كتاباتهم، فإن أدباء الموجة الثالثة

المستمرة حتى الآن، ابتلوا بغلالة حزن إضافية غلفت قلوبهم، والسبب هو إنشاء السد العالى والأثر الجانبى المفجع الذى تمثل فى التهجير وشتات النوبيين، وأصحاب الموجة الثانية عاصروا السد والتهجير لكن تأثيرهم النفسى بهما كان مبتسرا ساذجاً، لأن التهجير النوبى حدث كونى مثل الكوارث الرهيبة والحروب العالمية، والآثار الأدبية للأحداث الكونية ورد فعلها لايكون سريعاً. لذلك آثار السد والتهجير وآلام الشتات التى مزقت نفوس النوب، بدأت تظهر مع أبناء الموجة الثالثة من الأدباء. حيث تصدعت وتداعت المنظومة الاجتماعية النوبية فى الشتات الصحراوى وهم نيليين ذوى هوية نيلية. فانهار النوبيين بانهيار منظومتهم الاجتماعية وانزلقوا فى نفق اليأس وغرق البكائيات والنواح، وعليه صارت نغمة البكاء على الأطلال سمة من سمات الأدب النوبى، وحتى رواية إدريس علي «دنقلة» التى أثارت الأقاويل والاتهامات بأنها رواية عنصرية وأن صاحبها يدعوا للانفصال، هى فى حقيقتها رواية يأس نوبية. رواية ضياع نوبى تقول بالعامية المصرية «مفيش فايدة» فقد ضاعت «دنجلة ـ دنقلة» بتعالى وتجاهل الحكومة المصرية وبضياع المثقف النوبى وهروبه.

وانهيار المرأة الشابة النوبية وطلبها من الرجل «الغريب» أن يضاجعها . والأم فى الرواية تمثل النوبة الأصلية قبل التهجير والخزانات. تمثل النوبة القديمة واقعياً ورمزيا. الأم تداعت قواها وأصيبت بالعمى فلم تعد ترى العصر التى تعيش فيه، ولم تعد تفهمه وتتفاعل معه. ثم قتلتها امرأة الجيل الجديد «جيل نوبة الشتات». والتركيز على المرأة هنا لأن النوبة كانت أمومية وتحكمها ملكات والميراث كان لابن الأخت. وأيضاً نتيجة لليأس المفجع كانت الغنائية الشجنية فى أغلب كتابات الموجة الثالثة والتى أضيفت على غلالتى الحزن والأسى المكتسبتان من الموجتين السابقتين عليها، وكانت ومازالت معاملة النوبة الغريقة كالفردوس المفقود. كقارة أطلانتس الغامضة المبهرة بهلاميتها المحببة.

والكثير من المثقفين كانوا ومازالوا يتعجبون من تمسك النوبيين بحبهم لوطنهم النوبى رغم فقره من وجهة نظرهم، وهكذا كتب بعض الدارسين الأنثروبولوجيين والاجتماعيين. ويحضرنى هنا مقولة بيتر بروك [1] التى قالها عن قبائل استراليا الأصلية (ولكى نتفهم تعلق أهل البلاد بأرضهم يجب أن نضع فى اعتبارنا أنها «كتابهم المقدس») . بهذا الفهم العميق يجب فهم أحاسيس النوبيين فى الشتات وكتابات أدباء النوبة، فالبيئة عامل أساسى فى تكوينهم الشخصى والجماعى. وسحب هذه البيئة أدى لانهيار المجتمع كله وإصابته بالأمراض الاجتماعية والنفسية بل والعضوية.

عام ١٩٦٨ ، ظهرت رائعة (الشمندورة) لمحمد خليل قاسم. وإحدى إعجازات خليل قاسم، أن (الشمندورة) تلك الرواية الملحمية كتبها قاسم بلغته الثانية، اللغة العربية! أنه مثل الرائد محمد عبد الرحيم إدريس ومثل رفقته فى الموجة الثانية .. عبد الدايم طه وإبراهيم شعراوى وزكى مراد ومحمود شندى وخليل كلفت. وينسحب نفس الأمر على العديد من أدباء الموجة الثالثة .. فيحيى مختار وحسن نور وإدريس على والأخوين

خليل وعلى كلفت، أيضاً لغتهم الأولى هى النوبية، لكن إبداعاتهم أساساً صارت بالعربية! . والغريب أن خليل كلفت الذى ترك إبداع القصة النوبية التى كتبها فى الستينيات مع أدباء الموجة الثانية، بعد ذلك ركز على إبداع الترجمة وصار مترجماً مبدعاً موازياً لمبدعى الموجة الثالثة. خليل كلفت يترجم من الإنجليزية إلى لغته الثانية .. اللغة العربية! هم جميعاً صعدوا بلغتهم الثانية وتمرسوا فى بحورها فأبدعوا فيها بمقدرة. ويشذ عنهم إبراهيم فهمى وحجاج أدّول. فإبراهيم أبوية أصلاً من صعيد مصر واستوطنا النوبة، فكان حديثهما فى بيتهما النوبى مع إبراهيم بالعربية. لكن فى قريتهم الجديدة «كشتمنة» لغتها الأولى هى النوبية. لذلك فإبراهيم لغته الأولى هى لغة والديه العربية وإن كانت النوبية أثرت فيها بالطبع. وأدّول ولد ونشأ فى الأسكندرية والحديث فى بيته خليط من اللغتين وفى الشارع كانت اللغة العربية هى السائدة. وعليه فلغته الأولى هى العربية وإن كانت النوبية أثرت فى تلقيه للعربية. والملاحظ، أن أدباء الموجة الثانية الذين كتبوا بالعربية، غرقوا تماماً فى السياسة وكان اهتمامهم بمصر عامة يغلب على اهتمامهم بالنوبة خاصة. وهكذا كان الأمر مع خليل قاسم وزكى مراد ومحمود شندى وخليل كلفت ويحى مختار. أما عبد الدايم طه، فلم يمهله العمر، والشاعر محمد عبد الرحيم إدريس، الممثل للموجه الأولى وحده بديوانه «ظلال النخيل» ، غاص تماماً فى الحياة السياسية والاجتماعية المصرية النوبية . فقد كان عضواً فى الحزب الحاكم ونائباً فى البرلمان المصرى لثلاث دورات، عن دائرة محرم بك بالأسكندرية. وكان عضواً فى مجلس الوحدة (مصر وسوريا).

وأدباء النوبة الذين كانوا يلقون شعرهم شفاهه ويتغنى به فى أغنيات شهيرة، ونادراً ما كانوا يدونون أشعارهم (كانوا يستخدمون حروف اللغة العربية أو الإفرنجية فى التدوين) اهتمامهم كان منصباً أساساً على الحياة الاجتماعية النوبية. فلم يتسيسوا أبداً. بمعنى أنهم لم ينضموا لأية تنظيمات سياسية نشطة، خاصة المعارضة منها، وعلى وجه المثال نذكّر بأسماء الشعراء محى الدين شريف وسيد جابر ومصطفى عبد القادر. ورغم تواجد الأدباء المسيسين «الشيوعيين» داخل المعتقلات أيام تهجير النوبيين ١٩٦٤ ، فإنهم أضربوا عن الطعام احتجاجاً على فكرة التهجير وتنفيذها. وكتبوا بياناً أصروا على حضور رئيس الجمهورية لتسلمه، بينوا فى هذا البيان أن التهجير ضرر كبير على مصر عامة، ولم يفضوا الإضراب إلا بعد حضور مندوب من رئيس الجمهورية «جمال عبد الناصر» وتسلم منهم البيان [٢] أما شعراء النوبة الذين يكتبون بالنوبية، وغير المسيسين، فلم يعترضوا ولم تظهر منهم أى بادرة رفض. ويستثني منهم الشاعر المطرب سيد جابر الذى غنى بعد التهجير مباشرة وفى حفل عام أغنية عن السد والتهجير، أغنية تفضح حال النوبيين البائسة فأبكى النوبيين الذين كانوا يستمعون له، وكانت النتيجة اعتقاله وتهديده ثم الإفراج عنه، وأيضاً الشاعر مصطفى عبد القادر الذى كتب ثلاثية التهجير البكائية ، لكن غناها فى سهرات خاصة، فلم يتعرض للاعتقال.

لكن .. قبل رواية الشمندورة وديوان سرب

البلشون ١٩٦٨، لِمَ لَمْ يظهر أدب نوبي مكتوب بالعربية؟ الإجابة ببساطة. لأن النوبة كانت تتكلم اللغة النوبية، ولم تكن قد أجادت العربية بعد، وبالنسبة لديوان ظلال النخيل الذى صدر عام ١٩٤٨ والذى اعتبره كما أسلفت ممثلاً للموجة الأدبية النوبية الأولى، فهو عمل رائد وفلتة أدبية مبهرة لايقاس عليها، وأشرنا سابقاً أن كل أدباء النوبة من الموجتين الأولى والثانية، كانت لغتهم الأولى هى النوبية والثانية هى العربية، وأغلب الموجة الثالثة كذلك. لكن اللغة العربية كانت ومازالت تنتشر وترسخ وتقتطع مساحات وأعماقاً من اللغة النوبية حتى فى عقر قرى النوبة، وعليه مع الأيام تزداد أعداد المبدعين النوبيين مستخدمى اللغة العربية.

ببلوجرافيا الأدب النوبي :

١ – ظلال النخيل - ديوان شعرى - محمد عبد الرحيم إدريس الطبعة الأولى عام ١٩٤٨، الثانية عام ١٩٩٥.

٢ – النائح الشادى - ديوان شعرى - حسين كرون ١٩٥١/١٩٥٢.

٣ – الجنة الأولى - ديوان شعرى - يوسف سمباج ١٩٦٣/٩.

٤ – راحم كلهم - مجموعة قصصية - محمود محمد عبده المحامى عام ١٩٦٠.

٥ – الشمندورة - رواية - محمد خليل قاسم - دار الكتاب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٧.

٦ – الخالة عيشة - مجموعة قصصية محمد خليل قاسم - يناير ١٩٦٨.

٧ – سرب البلشون - ديوان شعرى - مجموعة شعراء نوبيِّين - دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٨.

٨ – راضية «عن الحكايات النوبية» قصص للأطفال إبراهيم شعراوى، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٧.

٩ – حكايات فى الطريق - ديوان شعرى - محمود شندى - دار الثقافة الجديدة ١٩٧٧.

١٠ – أتحدث عن فرسان - ديوان شعرى - محمود شندى - منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى - دمشق ١٩٨٢.

١١ – الجنوبى الثائر - ديوان شعرى - محمود مختار الأسوانى ١٩٨٧.

١٢ – القمر بوبا - مجموعة قصصية - إبراهيم فهمى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سلسلة إشراقات ١٩٨٩.

١٣ – ليالى المسك العتيقة - مجموعة قصصية - حجاج أدول، دار الحضارة للنشر ١٩٨٩.

١٤ – بحر النيل - مجموعة قصصية - إبراهيم فهمى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سلسلة إشراقات ١٩٨٩.

١٥ – عروس النيل - مجموعة قصصية - يحى مختار - إصدارات أخبار اليوم ١٩٩٠.

١٦ – بين النهر والجبل رواية - مجموعة قصصية - حسن نور - الهيئة المصرية العامة للكتاب.

١٧ – العشق أوله القرى - مجموعة قصصية - إبراهيم فهمي - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢.

١٨ – ماء الحياة - مجموعة قصصية ورواية قصيرة - يحى مختار - دار سعاد الصباح ١٩٩٢.

١٩ – دنقلة - رواية - إدريس على - الهيئة المصرية - ١٩٩٢.

٢٠ – ثنائية الكشر - رواية - حجاج أدول (الجزء الأول باسم الكشر صدر من جماعة أصيل الأدبية ١٩٩٢، ثم الجزء الأول والثانى صدرا معاً من الهيئة العامة لقصور الثقافة. سلسلة أصوات أدبية أغسطس ١٩٩٩.

٢١ – ناس النهر - مسرحية - حجاج أدول . الهيئة المصرية العامة للكتاب - سلسلة المسرح العربى ١٩٩٣.

٢٢ – خور رحمة - مجموعة قصصية - حسن نور - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة أصوات أدبية ١٩٩٤.

٢٣ – رمش الصبايا - مجموعة قصصية - إبراهيم فهمى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٥.

٢٤ – عينان زرقاوان - مجموعة قصصية - حسن نور - الهيئة المصرية العامة للكتاب - قصص عربية - ١٩٩٥.

٢٥ – غزلية القمر - مجموعة قصصية حجاج أدول - الحضارة للنشر ١٩٩٦.

٢٦ – كويلا - مجموعة قصصية - يحى مختار - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة أصوات أدبية ١٩٩٧.

٢٧ – زهرة الجنوب - رواية - زينب الكردى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٨.

٢٨ – لجرح وأحلام العودة - ديوان شعرى - محى الدين صالح ١٩٩٦.

٢٩ – أوو مشا - رواية - محمد وهبة ، مكتبة مدبولى .

٣٠ – ثورة القوافى - ديوان شعرى محى الدين صالح مركز الدرسات النوبية والتوثيق ١٩٩٨.

٣١ – دوامات الشمال - رواية - حسن نور - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سلسلة كتابات جديدة ١٩٩٩.

٣٢ – خالى جاءه المخاض - رواية قصيرة - حجاج أدول - إصدارات صندلية ١٩٩٩.

٣٣ – الشوك والجمر - رواية - أنور جعفر - دار الوفاء ٢٠٠٠.

المجموعة القصصية التي نشرت حتى الآن (عام ٢٠٠٠):

١ – الخالة عيشة - محمد خليل قاسم.
٢ – القمر بوبا - إبراهيم فهمى.
٣ – بحر النيل - إبراهيم فهمى.
٤ – العشق أوله القرى - إبراهيم فهمى.
٥ – رمش الصبايا - إبراهيم فهمى.
٦ –ليالى المسلك العتيقة - حجاج أدول.
٧ – غزلية القمر - حجاج أدول.
٨ – عروس النيل - يحى مختار.
٩ – ماء الحياة - يحى مختار.
١٠ – كويلا - يحى مختار.
١١ – خور رحمة - حسن نور.
١٢ – عينان زرقاوان - حسن نور.

الروايات النوبية التى نشرت حتى الآن هى :

١ – الشمندورة - محمد خليل قاسم.
٢ – بين النهر والجبل - حسن نور.
٣ – دوامات الشمال - حسن نور.
٤ – دنقلة - إدريس على.
٥ – ثنائية الكشر - حجاج أدول.
٦ – زهرة الجنوب - زينب الكردى.
٧ – خالى جاءه المخاض - حجاج أول.
٨ – أوو مشا - محمد وهبة.
٩ – الشوك والجمر أنور جعفر.

دواوين الشعر النوبية التي نشرت حتى الآن :

١ – ظلال النخيل ـ محمد عبد الرحيم إدريس.
٢ – سرب البلشون ـ مجموعة الشعراء.
٣ – حكايات على الطريق ـ محمود شندى.
٤ – أتحدث عن فرسان ـ محمود شندى.
٥ – الجنوبى الثائر ـ محمود مختار الأسوانى.
٦ – الجرح وأحلام العودة ـ محى الدين صالح.
٧ – ثورة القوافى ـ محى الدين صالح.

المسرحيات النوبية التي نشرت حتى الآن :

١ – ناس النهر ـ حجاج أدول.
٢ – إغراق عنخ ـ حجاج أدول . «فصل واحد» مجلة خماسين الاسكندرية ١٩٩٦، ومجلة تافكت عام ١٩٩٦.
٣ – أيام قبل السد ـ محمد المواردى «فصل واحد» عن قصة لحسن نور، مجلة آفاق المسرح العدد ١٤ يناير ٢٠٠٠.

كتب الأطفال النوبية التي نشرت حتى الآن :

١ – راضية «عن الحكايات النوبية» ـ قصص للأطفال ـ إبراهيم شعراوى ـ دار الكتاب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٧.
٢ – حكايات للأطفال ـ ترجمها الشاعر محمود شندى، «مفقودة». ■

الهوامش :

١ – كتاب النقطة المتحولة : أربعون عاماً فى استكشاف المسرح، سلسلة عالم المعرفة، العد ١٥٤ تأليف بيتر بروك، ترجمة فاروق عبد القادر.

٢ – روى لى هذه المعلومة المناضل النوبى المصرى اليسارى محمد مختار جمعة. الذى مثل النوبيين فى دورتين برلمانيتين، وهو أحد أقطاب حزب التجمع الوحدوى.

متابعات

الجملة الخرجة عند مالك حداد [١]

أ . عمارة كحلي *

«**ألا** ينبغي أن نكتب كتاباً كله عن الجمل الأخيرة، قصة للاطلاع نهائياً أين يقودنا الممر الشنيع الذى نحن بصدده!»

Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit. أراغون.

«كانت الوردة اسما، ونحن لانمسك إلا الأسماء»[٢] بهذه الجملة ختم الراوى «أدسو دا مالك» رواية «اسم الوردة» Il Nome Della Rosa وقد أثارت هذه الخرجة الكثير من التساؤلات حينها، لكونها تحيل إلى عنوان [٣] الرواية نفسه، الذى يكون أمبرتو إيكو "Umberto Eco" قد اقتبسه من «بيت استمده من كتاب» برنار دى مورلى "De contemptu mundi" (القرن الثانى عشر) ويريد أن يقول أن كل الأشياء تندثر ولاتبقى منها إلا الأسماء» [٤].

هكذا يعبر «إيكو» عن الهاجس المركزى الذى تطرحه «الخرجة» لدى المتلقّي حينما يتعلق تفكيره بهوامش المسميات دون النص نفسه إذ ينتظر من «الخرجة» بوصفها الكلمة النهائية من متن النص "Corpus"، أن تضيء بعض العتمات المحيطة بالشخصية ومواقع تواجدها وأفعالها، وهذا ماكان يعتقد تحقيقه فى «وظيفة الخرجة» حين كانت النهايات السعيدة "Happy end" تكلل مغامرات الأبطال بعد صراع مرير ضد قوى الشر. فى حين، هذا ما لا ترغب الوصول إليه خرجة «اسم الوردة» (وكل الكتابات التى تماثل حداثتها) : لم يعد هنالك من النهاية غير اسم مبهم مفتوح على كل احتمالات المعنى والانتظار. من هنا يأتى مصطلح «الخرجة» "Explicit" - كما الجملة الفاتحة "L'incipit" - مظهرا آخر من تلقّي النص الذى يدفع «بأسطورة العود الأبدى إلى الانتشار» [٥] كلما عاد النص إلى صمته المطلق : «أن تنتهي ليس معناه غير أنك قد صمت» [٦]، هكذا تقفل الخرجة نصها لكي يتمكن القارئ من فتحه بنفسه - تماماً كما فعل «المؤلف» وهو يغلق الباب كالكتاب فى رواية «سأهبك غزالة».

١-١ الخرجة معجميا واصطلاحاً

١-١-١ الخرجة في المعاجم العربية

إن تأخر الاصطلاح عن الظاهرة قد جعل مصطلح «الخرجة» غير وارد فى المعاجم العربية، على الرغم من أن الجذر الاشتقاقى (مادة «خرج») موجود. نظراً لاهتمام العرب القدامى بمطالع الشعر دون خواتمه، ولأجل ذلك ظهرت «الخرجة» فى الأشعار الأندلسية (الموشحات)

* باحثة جزائرية

دون غيرها، بفعل البيئة الجديدة (الأندلس) ومعطياتها اللغوية التى تسربت إلى الكلام العربى.

أما فيما يخص الاصطلاح، فقد جاء فى معجم «المصطلحات العربية فى اللغة والأدب «لمؤلفيه» «مجدى وهبه» و «كامل المهندس»، أن «الخرجة» "Kharja" هى الجزء الأخير من الموضح وقد التزم الوشاحون فى الخرجة الأخيرة من الموشح إبان نشأته أن تكون بألفاظ عامية أو أعجمية وذلك لإشباع ذوق المستمعين الأندلسيين الذين لم يكونوا على علم كاف بالعربية الفصحى بقدر يمكنهم من تذوقها، فقد كان الوشاح يأخذ الخرجة الأخيرة - أو المركز كما تسمى أحياناً - ويصوغ عليها الموشح بغير تضمين وغالباً على الأوزان التى أهملها الخليل بن أحمد (100-174)، ثم دخلها التضمين فيما بعد، وذلك بأن تسبق بلفظ (قال أو يقال) . و (غنّى أو يغنّي) و (أنشد أو ينشد) ، ونحو ذلك ليستسيغ جمهور المستمعين روايتها بالألفاظ العامية أو الأعجمية، ومثال الخرجة الأخيرة المضمنة قول «يحى بن بقى» (٥٤٠) على لسان الجوى :

أنا وأنتا
أسوة هذا الهجر
بالصبر بتنا
مع انصداع الفجر
ومذ رحلتا
غنى الجوى فى صدري
سافر حبيبي
سحر وما ودعتو
ياوحش قلبى
فى الليل إذا افتكرتو

وقد اكتشف المستشرق الإنجليزى «صمويل ستيرن Samuel Stern» أن بعض الخرجات التى تجمع بين العربية العامية واللغة الأندلسية الدارجة فى القرنين الحادى عشر والثانى عشر للميلاد هى من أقدم الأشعار المعروفة فى أى لغة من اللغات الرومانسية، لذلك أصبحت هذه الخرجات بمثابة مصدر من مصادر شعر النسيب الذى نقله التروبادور إلى كل أنحاء أوربا [٧] .

يدل مصطلح «الخرجة» إذن على الجزء الأخير من «الموشح»، لأجل ذلك يعكس هذا المصطلح اهتمام شعراء الأندلس بخواتم الشعر التى تبيأت وسط فضاء حضارى يتذوق الموسيقى المحلية ويطرب لها. وقد جاء الامتزاج اللغوى بين العربية الفصحى وألفاظ العامية أو الأعجمية، معبراً بعمق عن تفاعلات الظاهرة الأدبية «الخرجة» مع معطيات الظاهرة الألسنية التى عرفها العرب بالأندلس.

٢-١-١ الخرجة في المعاجم الأجنبية

بادئ ذى بدى ينبغى الإشارة إلى أن لفظ "Explicit" غير مثبتة فى جميع المعاجم الفرنسية، ونتصور أنها أهملت فى بعض المعاجم لأنها لربما لم تكرس فى الاستخدام بالقدر الكافى، أو لأنها مصطلح ذو خصوصية متميزة هذا من جهة، وبسبب الأصول اللاتينية من جهة أخرى. ويذكر «إميل ليترى» "Emile littré" أن لفظ "Explicit" ذات أصل لاتينى[٨] "Explicitus" مشتقة من الفعل "Explicare" الذى يدل على البسط و الانتهاء والتفسير

(Déployer, terminer, expliquer).
أما فيما يخص الاصطلاح فلفظة "Explicit" من المصطلحات المنتمية إلى حقل البالوغرافية "Paléographie" الخاص بعلم قراءة النصوص القديمة، ويدل المصطلح على انتهاء المؤلف، بحيث تداول فى القرون الوسطى بوصفه الكلمة الأخيرة من المخطوطات اللاتينية، ثم تطور المصطلح ليعبر مطلقاً على انتهاء النص أو الكتاب، حيث يشير إلى الكلمة الأخيرة التى انتهى إليها النص.
كما يضيف معجم «آداب اللغة الفرنسية» ملاحظته التى تفيد بأن «رسالة» المؤلف، سواء كان تعليمياً أم مسرحياً أم سردياً، تكون مضمنة غالباً فى آخر كلمات النص [٩] . ولعل هذا ما يشير إلى الوظيفة «التنويرية» التى تتحمل الخرجة تبعاتها فى كل نص.
لكن، هل هناك من كلمة نهائية للنص حقا؟ وهل توجد خرجة بالمعنى المطلق والشامل؟ يعتقد «لويس أراغون» أن الجملة الأخيرة ليست شيئاً بذاتها، فهي ليست الأخيرة إلا بوجود الأخريات قبلها ... إن الجملة الأولى معيار النغم. الأخيرة هى جزء المئةو ثلاثة أجزاء المئة، جزء الألف من اهتزاز معيار النغم الذى لايعرف غير بدئه»[١٠] .
هكذا يعبرأراغون عن «وهم الانتهاء» فى الخرجة التى تحيل النص إلى صمته دون انتهائه. فإذا كانت شهرزاد ـ تحت ظروف معيّنة «تسكت عن الكلام المباح» كلما أدركها الصباح (خرجة «ألف ليلة وليلة»)، فإنّ الخرجات لاتقفل غير «أسمائها» ـ على حد تعبير رواية «اسم الوردة» فى خرجتها.

وهذا ما تطرحه بعمق خرجة روايات مالك حداد، حيث تتجاوز حدود النهاية وتهمل الحدث لتهتم بالتفاصيل الموجودة بين حدّي البداية والنهاية.
إذن كيف جاءت «خرجات» مالك حداد فى روايته الأربع؟ هذا ماسنعرض له فى المبحث التالى .

٢-١ الخرجة عند مالك حداد

١-٢-١ قراءة أولى

الخرجة فى «الانطباع الأخير»
«فك بوزيد الوشاح عن عنقه. غطى بوزيد وجه أخيه . سردة من الوجه . سردة من الظهر..»[١١]
تنتهي رواية «الانطباع الأخير» بهذه الصورة المشهدية التى تصور نهاية «سعيد» . فشخصية «بوزيد» نراها شاهدة على اللحظات الأخيرة من مراسيم الوداع والتأبين لأخيها «سعيد» . غير أن الذى يستأثر بانتباه المتلقّي، هو كيفية ذلك التصوير من خلال صورة «الوشاح» نفسها. فقد ألفينا السارد يركز على هذا «الوشاح» الذى يرتديه «بوزيد» فى الفصل الأخير، ويكرر دوما هذه الفاصلة رفقة الوشاح «سردة من الوجه سردة من الظهر» (تكررت سبع [٧] مرات فى الفصل الأخير) . ولقد كان لهذا التكرار بعده التدليلى والفنى فى تركيب الصورة المشهدية وتنامى مفعول أثرها فى بناء الحدث الروائى. ذلك أن تصوير حركة الفعل الذى يقوم به «بوزيد» تجاه «سعيد» ، ثم تلاشيها فى نسيج «الوشاح»، يعمق رمزياً من حركة اليد التى نسجت الوشاح، أو

على الأصح لاتزال فى حركة نسجها من خلال النقاط المتتالية التى تترك هذه «الآلية» متواصلة ولا نهائية.

فمن نزع الوشاح إلى إعادة تركيب نسجه وهو يغطّى وجه «سعيد»، مسار سرديّ واحد من الرؤية السردية التى يجسدها السارد فى خرجة «الانطباع الأخير» ذلك أن السارد نراه يحيل خيوط نسجه أمام متلقيه ويترك له فرصة إعادة نسجه من خلال هذه النقاط المتتالية التى تفتح له شهية التأويل لعدة إمكانات يمكن أن يخرج بها من هذه الخرجة . هذه الإمكانات لا تتعلق بنهاية «سعيد» بقدر ما تتعلق بشبكة الخيوط التى تحبك لغته السردية، ففي اللحظة التى يقع عليها تصوير حركة اليد التى نسجت وشاح بوزيد - المنسوج من قبل أمه - يتم النقل الرمزى لعمل هذه الحركة التى تواصل مهمتها فى ما وراء النسيج. فنسج الحدث ظل متوارياً خلف «الوشاح» الذى يمثل فى الفصل الأخير الحدث نفسه.

ولأجل ذلك ينشغل المتلقّي بمتعلقات هذا «الوشاح» الذى ترك السارد نسجه متواصلاً. وهو انشغال سرديّ مفتوح على كتابة النص الذى بقى نسجه متواصلاً أيضاً. إذ تؤشر علامة الوقف المتمثلة فى النقاط المتتالية (...) على أن الكاتب لم يضع قلمه بعد وإنما ترك للقارئ مهمة إكمال النص من خلال «وشاح بوزيد».

تعبّر خرجة «الانطباع الأخير» عن فراغ كبير يظل ينتظر من يواصل سرده بعد شخصية «سعيد». أليس «الوشاح» تعبيراً آخر عن «الجسر» الذى نسف؟ ألم يركز السارد على حركة النسيج المتوالية فى عملها، مثلما تدرّج المهندس «سعيد» فى بناء الجسر ثم نسفه؟ ماذا بقى من الجسر إذن؟

يبدو أنّ «الوشاح» تعويض فنى عن مشروع نسف الجسر الذى كان «سعيد» مسؤولاً عنه. فقد رأى «سعيد» عملية الطرح الحسابيّة وهى تقصى أمامه رفاقه واحداً بعد واحد : لقد هوى الجسر ويمن فيه، وكان «الوشاح» فى عنق «بوزيد» شاهداً عن نجاح المهمة. وهاهو الآن فى الخرجة شاهد على اكتمال القصة التى لم تنته فى منظور ساردها. «سردة» الوشاح غائبة فى فاعلها وحاضرة فى حركتها، وبين حضورها و غيابها، يظل كلام السارد معلقاً، ويخفي ذلك الصمت الذى أنجز يوماً «الوشاح» هكذا ينشغل المتلقّي فى خرجة «الانطباع الأخير» بتركيب صورة «الوشاح» ضمن ما تم سرده فى كل الرواية. ولأجل ذلك نسجل هذه الخبرة التى تتلبس توقعات المتلقى حين يصل إلى نهاية الرواية، فبقدر ما ظن أنها انتهت بموت «سعيد» بقدر ماجاءت فاصلة «سردة من الوجه. سردة من الظهر» لتشوش على المتلقّي ظنونه، وتجعله يراجع من جديد استنتاجاته.

الخرجة في «سأهبك غزالة»

«وانصرف المؤلف حاملاً مخطوطه معه. ولم يتردد المؤلف فى اجتياز عتبة المكتب. وكادت «جيزال» أن تناديه وتجرى وراءه وأغلق المؤلف الباب كما يغلق الإنسان الكتاب .(١٢)

هكذا يتعرف القارئ فى خرجة هذه الرواية على موقف «المؤلف» من نشر مخطوطه، الذى يتمثل فى رفضه لفكرة النشر. فتأتي الجمل مرصوفة

واحدة تحت الأخرى [١٣]، متقفية حركة خروج «المؤلف» من المكتب. وهي الحركة نفسها التى وصفها السارد حين دخول «المؤلف» إلى هذا المكتب - لأول مرة - وترك مخطوطه للقراءة بدون اسمه [١٤]. وهاهي هذه الحركة تعاون نفسها، ولكن هذه المرة من الداخل (المكتب) إلى الخارج (خارج المخطوط الذى يوجد فيه «المؤلف»). فقد أغلق «المؤلف» الباب كما «يغلق الكتاب»، وفى ذلك حرص معنوي على فكرة الغياب الذى أراد أن يجسده «المؤلف» بوصفه شاهداً وحيداً على ما جرى «لمولاى» فى الصحراء وكذا بوصفه شاهداً وحيداً على ما جرى فى «الحلم» الذى شاهد فيه أولئك الخائضين فى مدى «واقعية» الغزالة ضمن يوميات الحرب والثورة. من هنا تصوّر خرجة «سأهبك غزالة» حركة انسحاب «المؤلف» من مخطوطه بعد أن أغلق بابه من ورائه. فقد كان لابد أن يضع السارد حدا لوجود «المؤلف» بعد اندثار شخصية «مولاى» فى الصحراء وراء الغزالة، وكان لابد أن يفترض حقيقة وجودها فى رؤياه الباطنية التى تتجاوز تفاصيل الراهن وحيثياته - لكونها نظرة لاتزال فى طور التشكل ولكونها تنمو فى رحم «يميناتا».

فماذا يعني هذا الانسحاب؟ ولماذا يلح السارد على غلق الباب كما الكتاب؟

يبدو جلياً أن السارد كان يفكر فى الخروج من سرده أو حلمه الذى امتد «بين قوسين» [١٥] فى نسيج النص، فانعكس منظوره فى حركة شخصية حينما حدث التقاطع بين رؤية «المؤلف» إلى «الباب» مع رؤية السارد إلى «الكتاب».

فاتفقت لذاك نية الخروج من المكتب «لم يتردد المؤلف فى اجتياز عتبة المكتب» مع نية الخروج من «الكتاب» بعد غلقه. وفى ذلك إشارة ضمنية إلى حركة وضع القلم من كتابة النص.

هذا مايبدو عليه المستوى الأول من قراءة الخرجة. أما إذا توخينا مستوى أبعد، فيمكن القول إن هندسة الكتابة السردية فى خرجة «سأهبك غزالة» تقترن بوصف خطوات «المؤلف» نحو باب المكتب وهو يحمل مخطوطه. غير أن الذى يستأثر بالانتباه هو قناعة «المؤلف» التامة فى الخروج نفسه بحيث يتجه إلى الباب بدون تردد أو التفات إلى نداء «جيزال» وهى القناعة نفسها التى جعلته يكتفي بعنوان المخطوط دون تثبيت اسمه عليه. من هنا يدرك المتلقّي فى قراءته للخرجة أن هناك سؤالاً متوارياً خلف هذه «الباب» الذى دخل منه «المؤلف» تيمقّاد من خلال «باب تراجانوس» "Trajan" - هذا الباب الذى أدخله متاهة الصحراء وقصة «مولاى» ويميناتا. كيف يمكن أن تكون الخرجة خلف الباب؟ وكيف يمكن أن يرى السارد نفسه خلف هذا الباب وخارج كتابة «المؤلف»؟

لعل قراءة متأنية فى بنية الوصف السردى الذي جاءت عليه الخرجة، من حيث شكلها البصرى الذى يتبنى الرصف العمودى للجملة وفق مايحدث وقعها الموسيقي فى الأذن .. يمكن أن تظهر مدى التساوق الفنى بين ما تصدره عين السارد من حركة «المؤلف» وماتسمعه من خلال ما تبصره فى أثناء هذا الرصد. فخطوات «المؤلف» مسموعة فى مجال العين التى تحدد منظور السارد : إذ السارد يسمع بعينيه ويرى

خلف عينيه . هذا ما تبرزه حركة «المؤلف»، التى «تنصرف» وهى تحمل المخطوط ثم «تجتاز عتبة المكتب» و «تغلق الباب» . فهناك وقع الخطوات إلى جانب وقع الباب وكلاهما مدركان فى مجال منظور السارد ضمن الزاوية البصرية التى يحدد اتجاهها الباب. لأجل ذلك تأتي الخرجة عند مالك حداد استرجاعاً لفاصلة سبق أن سمعها المتلقّي فى أثناء السرد. ذلك أنّ المغامرة فى قراءة نص «سأهبك غزالة» تجعل المتلقّي يرفض النشر خاصة بعد «الحلم» الذى رآه «المؤلف» عن مخطوطه. غير أن الذى لايتوقعه المتلقّي هو أن تكون الخرجة كذلك بحيث ينسحب «المؤلف» من الباب الذى دخل منه حكايته. وهذا ما يجعله يتذكر تلك الجملة المكتوبة بالبنط العريض فى الصفحة التى تسبق الفصل الأول : «لاتطرق الباب كل هذا الطرق فأنا لم أعد أسكن هنا!» . فسارد النص قد ارتحل من مكانه بمجرد ما روى قصته، كما يفعل عادة الرواة الشعبيون فى أسواق المدينة، إذ بعد غياب السارد من غياب حضور المؤلف فى قصته التى ظل يقرأ مقاطع منها إلى «غردا» (الرفيقة الألمانية) ، على الرغم من أنها لاتفهم شيئاً مما يقول.

لكن إلى أيّ مدى يظل «المؤلف» خارج قصته؟ وغائباً عنها؟

يبدو أن «المؤلف» الذى «حمل مخطوطه معه»، لم يكن غائباً تماماً عنه، إذ قبل أن يخرج من نصه، كان قد وقف قبالة «مسرح تيمقاد التاريخي» ونادى فى نجواه شعبه من هناك، وبذلك كان يكرس فى غيابه - من خلال الموارارة خلف صوت السارد - عمق حضوره المنعزل، الذى يقترب فى أحد معانيه من الحس المأساوى الذى يعايشه «المؤلف» فى شعوره، الخرجة إذن عند مالك حداد تكتفى بالتفاصيل البسيطة التى يحدث أن تختم أجواء مماثلة من مقطع سردى سابق، فتأتي بهذا المقطع فى شكل ملصقة Col-lage لتحدث وقعاً جديداً يتطلب قراءة أخرى فى سياق الخرجة. ولعله من خلال هذه «الملصقة» يستحضر المتلقّي تركيب السابق باللاحق.

الخرجة في «التلميذ والدرس»

«سحبت السيدة كوست الستائر، فدخل النور خجلاً، وتبدت لى السماء كأنها وردية.

كان فى زاوية من الزوايا شاب عرفته فوراً، يتكئ على صندوق قروى.

قلت له :

– تعال ياصغيرى ، إن فضيلة تنتظرنا.

لقد نجحت آخر عمليات الدكتور كوست (١٦) .

هكذا تنتهي خرجة «التلميذ والدرس» بوقائع لم يتوقع المتلقّي حدوثها فى آخر هذه الرواية. ذلك أن «عمر» الذى كان يرفض «صالح إيدير» إخفاءه، يجده هذا الأخير مختبئا فى منزل الطبيب «كوست» . ولذلك تنسب لهذا الطبيب، صديق «صالح إيدير» المتوفى في أثناء السّرد، آخر العمليات الجراحية مجازاً، وذلك من خلال امتداد النضال من «كوست» إلى «صالح إيدير»، التزاماً بقضية الوطن الذى يعاني مناضلوه في سبيله الحصار خارجه.

من هنا تحدث الخرجة اللاتوقع لدى متلقيها حيث تخالف منطق سردها : إذ يتركز تصوير

المشاهد فى الفصل الأخير على زيارة «إيدير» لمنزل أرملة الطبيب «كوست» فيتم بموجب ذلك نقل التحاور بين «فضيلة» وأبيها من مكتب «إيدير» إلى منزل صديقه المتوفى ـ وهذا بأن يكون التحاور بين الأب وصهره هذا من جهة، ومن جهة أخرى تشير عملية سحب الستائر إلى حسم المشكلة بعد ليلة كاملة من التأمل الذاتي والحوار الباطنى بين «صالح إيدير» وابنته «فضيلة»، خاصة أن رؤية السماء «باللون الوردى» يشعر بأن هناك نوعاً من الارتياح الحاصل بين الجانبين. فقد استعاد الطبيب «إيدير» دوره الطبيعى (صار مناضلا) حينمارافق صهره بكل أنس ومودة، متناسياً الخلاف الذى دار بينه وبين «فضيلة» بسببه.

لقد جاءت الصورة المشهدية لترصد الحدث السردى فى تركيبين متداخلين بحيث يتحاور الحاضر الآني الذى يتقفى السارد / الشخصية وقائعه الباطنية بالموازاة مع المستقبل الذى يتصور السارد / الشخصية أنه يعيش حيثياته بوصف هذا الآتى حاضراً أيضاً مجرد زوال فترة الحرب. لأجل ذلك يبدو الوصف السردى لحركة العين التى تنظر إلى السيدة «كوست» ـ وهى تسحب الستائر ـ فى المنظور نفسه الذى يترصد وقفة الشباب، وكأن السارد / الشخصية يعيش زمنين متباعدين فى مكان واحد. ذلك أن إدراك صورة الشاب (عمر) فى أحد زوايا الغرفة التى استقبلت فيها السيدة «كوست» الطبيب «إيدير»، يوحي بعمق بأن السارد / الشخصية في خرجة «التلميذ والدرس» يتجاوز البعد البصرى ويستبطن مسار رغبته التى دافع من أجلها أمام ابنته : معارضته لفكرة الاجهاض، وإعرابه عن أمله فى استمرار وجوده من خلال حفيده ـ غير المرغوب فيه آنيا.

تقف خرجة «التلميذ والدرس» إذن على تقاطع رؤيتين متباعدتين زمنياً فى مستوى واحد من المنظور : رؤية الوصف من الخارج (من مثل سحب الستائر، تراجع النور، الصندوق) ورؤية الوصف من الداخل (اللون الوردى للسماء، إدارك صورة الشاب «عمر» ، نجاح «عملية كوست») . وفى تركيب الرؤيتين محاولة فى تقريب مسافة التواصل بين الأب وابنته من جهة وبين الأب وصهره من جهة أخرى.

غير أن هذه المحاولة قد تشوش قراءة المتلقّي وتزيده ارتباكاً بحكم أن ما وصل إليه فى هذه الخرجة يخالف توقعاته تماماً، بأن يكون الطبيب «كوست» مناضلاً يأوى إليه أمثال «عمر»، وأن يكون الخلاف منتهياً فى آخر الأمر بين «صالح إيدير» و «عمر».

لقد كان التصوير الفنى لحركة العين وهى تنتقل فى أرجاء الغرفة بين الظل والنور، دعماً فعالاً لعملية الاستبطان الذاتى الذى يواصل السارد/ الشخصية من خلالها إدراك مايجري حوله انطلاقاً من ذاته، فالإشارة إلى «الطبيب كوست» من باب الإخبار بآخر عملياته الناجحة، يعد تماثلاً وظيفياً يتمّ بموجبه استبدال الموقع (الأدوار) بين شخصية «إيدير» و شخصية «كوست» بوصف كلّ منهما طبيباً.

من هنا تأتى الخرجة فى «التلميذ والدرس» مبنية على التماثل الذى من شأنه تقليص التباعد الزمنى والاختلاف الدلالى بين أسماء الشخصيتين

(الطبيب «إيدير / الطبيب «كوست»). وهذا مايدركه المتلقّي حينما يتمعن العلاقة التركيبية التى جاءت عليها الخرجة من حيث التقابل الزمني بين تواجد السارد/ الشخصية مع أرملة «كوست» وإدراكه لصهره «عمر». ولعل هذه العلاقة التركيبية فى توصيلها ما انقطع التحاور فيه، أو ما ظنه المتلقّي كذلك فى أثناء قراءته للرواية، تقوم بوظيفة «الملصقة» "Le Collage" داخل الصورة المشهدية نفسها بحيث تتم الغياب (غياب «عمر» من حركة الرواية) وتعدّل من حضوره المتمثل فى عملية إسقاط الرؤية على الشاب «عمر» بعد غيابه : ابتداء وجوده الفعلى فى الرواية ينطلق من نهايتها.

الخرجة في «رصيف الأزهار لايجيب»

«يقفز خالد بن طوبال على الحصى المنتشر بين قضبان الحديد، ليذهب إلى لغز قديم يطلب إليه الحساب» (١٧). هكذا تصف خرجة «رصيف الأزهار لايجيب» نهاية بطلها «خالد بن طوبال» على متن القطار. وبذلك تعود الخرجة فى هذه الرواية إلى نقطة انطلاقها : فقد بدأت الرواية بالقطار وهو مسرع فى اتجاه باريس، وهاهي الخرجة تصف الحركة المعاكسة للقطار. ولأجل ذلك يشعر المتلقّي بأن الأحداث فى هذه الرواية تراوح مكانها من خلال تجانس المكان (القطار) الذى يشهد الوصف السردى لجملتي الفاتحة والخرجة، غير أنه إذا كانت الجملة الفاتحة تصور الحركة المتسارعة للقطار وحالة «خالد» المضطربة فى أثناء ذلك، فإن الخرجة تصور انتحار «خالد» على متن القطار. لقد جاء هذا الانتحار ليحسم الاضطراب الداخلي الذى فاجأه حين قراءته الخبر فى الجريدة التى اشترتها له «مونيك» حتى يشغل نفسه فى أثناء السفر. لقد كان الخبر عنيفاً وهو يعيد قراءة أسطره، لأنه يتعلق «بوريدة» وخيانتها. هي خيانة الانتظار وخيانة الوفاء الذى من أجله دافع «خالد» عن عمق ارتباطه بالزوجة والوطن ولذلك جاء هذا الارتماء الإرادى «لخالد» إلى الدرك الأسفل، حتى يوقف بذلك سير القطار (حياته ذاتها) حينما فقد الرمز «وريدة» إلى جانبه بعد أن صارت تحت لواء عدوه (التحاق «وريد» بالمظلى الفرنسى وإيمانها «بجزائر فرنسية» وقطع علاقتها بزوجها الكاتب «خالد بن طوبال»).

هل يقف المتلقى فى خرجة «رصيف الأزهار لايجيب» على أمر لم يتوقع حدوثة؟

ربما تكون نهاية «خالد» على متن القطار ذروة الحدث السردي الذى وصلت إليه الرواية. غير أن المتلقّي كان مهيئاً لتقبل هذه الحادثة لكون أن فاصلة اليأس «رصيف الأزهار لايجيب» ظلت تتردد فى جميع فصول الرواية. ذلك أن السارد قد دخل فى تتبع منظوراته ناحية الشخصية وهو شاهد فى كل الأحوال على مأساة وحدته وعزلته لأجل ذلك كان، هناك دوماً هذا الجدار الذى تتكسر عنده الأحلام ولاتصل، بين «خالد» و «باريس»، بين «خالد» و «سيمون»، بين «خالد» وزوجة «سيمون» «مونيك»، بين «خالد» وأناس «باريس» ...

من هنا تبدو خرجة «رصيف الأزهار لايجيب» غير ذات بال بالقياس إلى ماسبق رصده فى

الفصول التى تسبق مغادرة «خالد» لباريس . فى حين يبقى لاتوقع الشخصية من خيانة «وريدة» هو اللاتوقع نفسه بالنسبة إلى السارد : ذلك أن السارد نفسه لم يكن على علن بما فعلته «وريدة» إلا من خلال الجريدة التى قرأها «خالد» وهو جالس فى القطار. وهذا يشير ضمنياً إلى «المأزق السردى» الذى انفلت من منظور السارد حين صارت المشكلة المتمثلة فى خيانة «وريدة» تخص «خالد» فقط. لذلك جاءت الخرجة بهذا الوصف السردى الذى يشهد فيه السارد على عزلة «خالد» فى مشكلته وموقفه؛ الانتحار ومواجهة الجزاء.

إن خرجة «رصيف الأزهار لايجيب» إذن تعبر عن توقيف يعاكس حركة القطار، وهى لذلك توقيف جنوني يبتغى وقف الحركة السردية بكاملها. فإذا كان القطار لايزال يسير، فلابد من حركة مضادة تنهى التسارع نهائيا : انتحار الكاتب «خالد بن طوبال» لتعطيل حركة المسار الداخلية بالنسبة إليه، أى انتحار الكتابة بفعل «الاقصاء» لتعطيل حركة القلم نهائياً ورفعه من النص. ولذلك يجد المتلقّي نفسه أمام صمت «الانتحار» الذى توقف عنده سرد السارد وضجة «القطار» الذى شتت هذا الصمت فى منظوره. وفى تركيب الصورة المشهدية التى جاءت عليها الخرجة، يعيد المتلقّي سير القطار فى اتجاه الشخصية التى أوقفته من السرد فتلاشت حركتها هى أيضاً.

٢-٢-١ قراءة ثانية

هل هناك من «خرجة» حقاً فى الكتابة الروائية لدى مالك حداد؟

يبدو من خلال الخرجات التى استعرضناها تباعاً فى المبحث السابق، أنها لاتحمل مطلقاً «التنوير» الذى يعتقد تواجده فى الخرجة، فإذا كانت جميعها تختتم حركة شخصياتها وتنهيها من مثل موت «سعيد» فى «الانطباع الأخير» و خروج «المؤلف» فى «سأهبك غزالة»، وخروج «إيدير» وحفيده فى «التلميذ والدرس» ، وانتحار «خالد» فى «رصيف الأزهار لايجيب»، فإن المتلقّي لايصل فى هذه «الخرجات» إلى أى نهاية واضحة. ذلك أن الخرجة عند مالك حداد يظل يكتفيها اللبس فى بعض الأحيان حينما تشكل للمتلقّي تشويشا فى الرؤية تجعله لايستوعب ما توصل إليه مباشرة، وتجعله يراجع دوماً السابق باللاحق قصد فهم التركيب وتحليله.

لذلك يشعر المتلقّي بأن السارد يلتجئ إلى تقنية التركيب (١٨) Montage الذى تتداعى فى الصور فى شكل متداخل. ففى خرجة «الانطباع الأخير» ألفينا السارد يستعيد جملة مكررة بصدد «الوشاح» كان قد ذكرها مراراً فى الفصل الأخير (سبع مرات) . ولقد جاءت هذه الجملة المكررة «سردة من الوجه . سردة من الظهر .. » بعد أن وصف السارد هذا «الوشاح» نفسه الذى غطى وجه «سعيد» . وهنا يحدث التداخل بين الوشاح المكتمل نسجه و الوشاح الذى لم يكتمل بعد - وكأن الخرجة تعطل وظيفتها فى سبيل أن تظل مفتوحة لدى متلقيها . والأمر نفسه نجده فى خرجة «سأهبك غزالة» حين يظن السارد أن «المؤلف» قد أغلق كتابه مثل الباب. ففى اللحظة التى يغلق فيها «المؤلف» الباب، ينشغل المتلقى بهذا التداخل

الحاصل بين الكتاب والباب : فلقد انفتح كتاب «المؤلف» على الواقع اليومى الذى يعيشه فى باريس، من حيث استقبال دار النشر له ومجموع القراء الذين تداولوه وأعربوا بأشكال متفاوتة عن درجة تفاعلهم مع «قصة الكتاب» . غير أن الباب ظل مقفلاً مرتين : مرة حين وضع «الكتاب» لأول مرة فى مكتب «جيزيل» وهذا الفصل الأول، والمرة الثانية حين أخذ «الكتاب» من كتب جيزيل و الخروج منه، وبين الانفتاح وعدمه تكرس الخرجة توتر الإثارة بشأن «الغزالة» التى تسكن قصة «المؤلف» والتى اختلف حولها الجميع . وهنا أيضاً تستعيد الخرجة الجملة التى سبق أن ذكرتها فى الفصل الأول، وأغلق المؤلف الباب كما يغلق الإنسان الكتاب، لتركبها من جديد فى موقف مماثل يعيش حيثياته «المؤلف».

أما فى خرجة «التلميذ والدرس» فتكاد أن تكون مستثناة فى لاتوقعها من حيث تلاشي أسباب الخلاف بين الأدب وصهره والموافقة الضمنية على إخفائه عنده، كما فعل من قبله «كوست» . غير أن هذه الخرجة تظل ـ كسابقتيها ـ مخرجة بتقنية التركيب الذى تجاوز التباعد الزمنى بين ماضي صالح إيدير وحاضره تجاه «عمر» وقام بتقريب الجيلين فى مكان واحد. ولعله من هذه الناحية، تأتي تقنية التركيب فى خرجة «رصيف الأزهار لايجيب» لتقوم بالمهمة نفسها من حيث محاولة تجاوز الشرخ النفسى الذى يعانيه «خالد» من خيانة «وريدة». ولذلك جاء هذا التداخل بين حركة الانتحار المدفوعة من باطن الشخصية وحركة القطار المتسارعة التى تتدافع عرباته فى اتجاه معاكس للحركة الأولى.

من هنا نتصور أن الخرجة لدى مالك حداد تستعير أسلوب التركيب فى تصويرها الفنى، بحيث نستعين بالقص واللصق فى تركيب صورتها المشهدية. هذا ما رأيناه فى خرجتي «الانطباع الأخير» و«سأهبك غزالة» حيث تثبت جملة مكرورة فى آخر النص . أما فى خرجة «التلميذ والدرس» فيتجلى هذا الأسلوب التركيبى فى «إلصاق» الرؤية البصرية الفعلية المتمثلة فى إدراك محتويات المكان فى غرفة أرملة «كوست» بجانب الرؤية الباطنية التى يستشرف من خلالها السارد / الشخصية مايريد أن يراه فعلاً هو إدراك صورة «الحفيد» فى وقفة الشاب. أما فى خرجة «رصيف الأزهار لايجيب» فلا يتجلى أسلوب التركيب بفعل التداخل : إذ تجاوز السارد هذا الأسلوب من خلال التضمين، بحيث جاءت حركة الانتحار متزامنة مع حركة القطار، ولأجل ذلك جاء التركيب متداخلاً بين القص واللصق.

تبدو إذن الخرجة عند مالك حداد بحاجة إلى تنوير من قبل قارئها. ذلك أن «المفارقة الناتجة» من التداخل تكون المثير الأسلوبى (١٩) خاصّة أن هذا التداخل يعبّر عن التفاعل الجدلي بين «المقول والمسكوت عنه» (٢٠) فى هذه الخرجة. فالمتلقّي لايقف عند «خرجة محددة» بل يكون شاهداً على تفاصيل جانبية ترافق حركة الشخصيات فى آخر أفعالها . وهذا ما يجعل المتلقّي حائراً ومراجعاً لما سبق أن قرأه.

إن طريقة القص واللصق فى تركيب الصورة المشهدية فى الخرجة يحسم بياض النص ويذكّر المتلقّي بالفراغ الذى يملأ عملية السرد. ولعله

أسلوب شعرى أساساً إذا ما استندنا إلى تشكيل الفقرات وهندستها من حيث توزعها فى الصفحة. ولذلك ألفينا الخرجة عند مالك حداد معلقة دوما، من حيث الختم أو البسط، وهذا نظراً لأن الكاتب يهمل الحدث إلا لماما كما وقع فى «رصيف الأزهار لايجيب» أو فى «التلميذ والدرس» ويسخّر كل اهتمامه فى حركة اللغة ووقعها الشعرى الذى ينمو داخل شخصياته. ■

الهوامش :

١ – مالك حداد شاعر وروائى جزائرى (١٩٢٧–١٩٧٨)، كتب مؤلفاته باللغة الفرنسية وقد توقف عن نشر إبداعاته بعد الاستقلال (١٩٦٢) لكونه «منفياً فى اللغة الفرنسية». له أربع روايات وديوانان شعريان.

– الانطباع الأخير (رواية) ١٩٥٨ La Derniére Impression

– الشقاء فى خطر (شعر) ١٩٥٦، Le Malheur en danger

– سأهبك غزالة (رواية) ١٩٥٩ Je t'offrirai une gazelle

– التلميذ والدرس (رواية) ١٩٦٠ L'Elève et la leçon

– رصيف الأزهار لايجيب (رواية) ١٩٦١ Le Quai aux fleurs ne rèpond plus

– انصت وأناديك (شعر) تتصدره محاولة نقدية «الأصفار تدور دائريا»، Ecoute et je t'appelle, poémes précédés 1961 de : Les Zérros tournent en rond.

٢ – إيكو (أمبرتو)، اسم الوردة، تر : أحمد الصميعى، تونس، دار التركى للنشر، ١٩٩١، ص ٥٢٣ .

٣ – قد يؤشر العنوان ـ حينا ـ على كينونة مندثرة تكون قد تناقلتها الكتب القديمة، نتيجة ضياع النص وبقاء عنوان كأحد مخلفاته، فيحضر العنوان ليؤشر على الغياب من الذاكرة بفعل الزمن.

٤ – مقدمة : أحمد الصميعى، اسم الوردة، ص ١٠ .

5- Dictionnaire des littératures de langue francaise, Paris, Bordas, G-O. P. 1087.

6- Aragon (Louis), Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit, Genéve, Edition d' Art Albert Shira, 1969, P.90 .

٧ – وهبه (مهدى) والمهندس (كامل)، معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب، ط ٢، بيروت، مكتبة لبنان ١٩٨٤، ص ١٥٨ .

8- Littré (Emile), Dic. de langue française, tome3, matière (Ex plicit), p 1268.

9- Dictionnaire des littératures de langue française, G-O, Matière (E xplicit), P 1087.

10- Aragon (Louis), Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit, p.90.

11- Haddad (Malek), La Dernière impression, alger, Ed . Bouchéne, 1989, p. 169.

١٢ – حداد مالك، سأهبك غزالة، تر : صالح القرمادى، تونس ـ الجزائر الدار التونسية للنشر ـ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ١٩٧٣، ص ١٩٣ .

١٣ – جاءت الخرجة فى النص الأصلى مرصوفة على هذا النحو، غير أن الترجمة لم تلتزم بهذا الشكل (أى جملة فوق جملة) مع الجملتين الأخيرتين (الثالثة والرابعة) و جعلتهما فى تركيب واحد كما أثبتناه أعلاه.

١٤ – ينظر الفصل الأول من الرواية، ص : ١٧ .

١٥ – سأهبك غزالة ، ص : ١٤٥ – ١٤٦ .

١٦ – حداد (مالك)، التلميذ والدرس، تر : سامى الجندى، بيروت، دار الطليعة ١٩٦٢ ، ص ١٣٧–١٣٨ .

١٧ – حداد (مالك)، رصيف الأزهار، تر : أحمد نظير نشوقى، بيروت ، منشورات دار الإتحاد د.ت ، ص ١٣٦ .

١٨ – يعرف الناقد جبرا إبراهيم المونتاج أنه «تعاقب الصور على نحو خاص مستهدفاً نتيجة عاطفية معينة، وهذا مايفعله الشاعر المعاصر، إذ يلحق الصورة بالصورة أحياناً على نهج سريالى. إن المونتاج، على أروعه، يتوخى الطريقة التى دعاها إليوت «بالترابط ا لموضوعى» : وهى الشاعر دون أن يذكر كلمة «حزن» مثلاً، يعطينا الصور المترابطة ضمناً والتى توحى إلينا فى النهاية بالحزن، وبذا تنتقل الشحنة العاطفية دون إفسادها مسبقاً بالنص الصريح».

– ينظر : إبراهيم جبرا (جبرا) ، الرحلة الثامنة ، ط٢، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٩، ص ٤٣ ، ٤١ .

19- jauss (Hans-Robert), Pour une esthétique de la réception, trad, Claude Maillard, Paris, Ed. Gallimard, 1978, p.256.

20 Iser (wolfgang), L'act de lecture : Théorie de l'effet ésthétique, Trad.Evlyne Sznycer, Bruxelles, Ed.Pierre Mardaga, 1978, p.298.

متابعات

مسرحة النص الشعري المعاصر في البحرين

أثير محمد شهاب *

يحتفل النص الشعرى فى دولة البحرين بقابليات مسرحية متعددة، من حيث الاهتمام بالخطاب وتوجيهه مسرحياً، واستدعاء أكبر قدر من الجمهور، والاهتمام بديكورية المكان ودلالته التشكيلية داخل النص الشعرى، وعملية التداخل بين هذين الفنيين تؤكد فاعلية المزاوجة الحرة للنص الشعرى المعاصر فى الاشتغال على مناطق عدة، لتصبح أرض التجريب الشعرى أرضا صالحة للمغامرة، والمجازفة فى ميادين النص المعاصر، لأن الحداثة تنطلق من لحظة (التناقض والتصادم) (١)، التى تحث الشاعر المعاصر، على مقاربة راوى الخطاب الشعرى من أداء الممثل، إذ الممثل، إذ أمسى على الراوى معاينة الاهتمام بدوره كراو وممثل لأداء المشهد الشعرى فى اللحظة نفسها، وللحفاظ على نجاح دور الراوى بوصفه ممثلاً لابد من أعطاء أكبر قدر من حرية الحركة داخل فضاء النص، ويلجأ بعض الشعراء فى دولة البحرين إلى الاهتمام بفاعلية الخطاب وتوجيهه من دون الاهتمام بدور الراوى بوصفه ممثلاً فيبدو جسد الشخصية الشعرية غائباً (خلف هذا الصوت) (٢)، وبما أن اللغة الشعرية العليا هى «تلك اللغة المشتركة بين الفنون، تقرأها فتشعر إنك تشاهد فيلماً، وتسمعها وكأنك فى حضرة الموسيقى، وتتأمل فيها وكأنك أمام لوحة، وعندما تقطعها كشاهد لتدخلها فى نص آخر تكون مكتفية المعنى» (٣)، أصبح من الطبيعى الاحتفاظ والتأثيث لجسد نصى مغاير يقوم على تفجير مخيلة القارئ، لما للنص من دلالات متنوعة.

مارس نص الشاعر البحرينى المبدع يوسف حسن فى ديوانه (من أغانى القرية) (٤) فاعلية مسرحة النص الشعرى، ولعل نص (وداعاً أيها المحتفلون)(٥) من النصوص التى اهتمت بدلالة التوجيه الشعرى للخطاب .. من أنا/ الشاعر إلى أنا / الراوى / العليم إلى الجمهور بوصفهم مشاهدين :

أيها الحفل الكريم
سادتى عفوا
فإن الصوت مبحوح وفى حلقى شجى
وعلى دربى قتام كالح ... يهمي شواظا
ولظى وأنا وحدى مشدودا
وبرجلى الف مسمار، وفى القلب جراحات
وفى العين قذى
(٢)
أنا أن غصت بمزمارى الأغانى
أنا أن قطعت أوتارى واحرقت
صدى الماضى وكفنت الأمانى

* باحث عراقى

وهوت جنة أحلامى وفر القمر المسحور
من بين الغمام
فلأنى سادتى
أغمض من الشمس عيونى
وأوارى سوأتى فى بركة الليل
وأقتات شجونى
(٣)
أيها السادة يا من تطربون
لنعيق البوم يامن تطربون
أبشروا جاءت على الأصداء كل الأغربة
عششت فى جفونكم
باضت على أجفانكم
فارقصوا ما شئتموا
مادمتموا لاتبصرون
(٤)
أيها الحفل الكريم
ليس عندى لكم ما تفرحون
ليس فى قافيتى ذاك الرنين
لاتقولوا لى أعد
ليست كما عودتكم منذ سنين
أيها السادة فى نبر قصيدى
لفتات من رؤى الماضى ..
وفجر من صمود
ليس عندى لكم ما تفرحون
ليس فى كأسى ماعودتكم إذ تسكرون
وإذا ما لعبت فى رأسكم
صحتم نشاوى بى ... أعد
(٥)
قد كسرت الكأس فى هذا الصباح
وتلمست طريقى .. فى صحارى الشمس
فى عصف الرياح
وغدي ألمحه ياسادتى

يقترح المقطع الأول المسمى بـ (واحد) دلالة التشكيل المسرحى الشعرى، بتوظيف آلية النداء فى توجيه الخطاب من الـ (الأنا إلى النحن)، فـ (أيها الحفل الكريم) علامة ندائية تفيد نداء الجميع مع مابعدها، من أنا / الممثل إلى نحن / الجمهور / المتقبل ، وتأكيد ضمير النحن (الجمهور) يتبين باستثمار الشاعر ضمير الغائب (هم) فى (سادتى) من دون أن تكون هناك أدنى خصوصية للهيئة الجسدية للضمير الغائب (هم)، على الرغم من تحديد الشاعر نوعية الجمهور وديكوره، بقوله (أيها الحفل الكريم) دلالة على أن مسرح النص احتفالى . ويحقق المقطع الثانى المسمى بـ [٢] شعرية عالية فى مجال التداخل الضميرى، وتغليب ضمير أنا / الشاعر / الراوى على الضمير (النحن)، ولعل فاعلية التحقيق الشعرى للمقطع، يتأسس من اعتماد ضمير المتكلم من جهة (انا ان غصت ـ أنا أن قطعت ـ أنا أن أحرقت ـ أنا أن كفنت) وتغيب ضمير (النحن) على الرغم من استثماره لمرة واحدة «فلأنى سادتى»، بسبب الاعتقاد فى أن المفردات الآتية (سادتى ـ جمهورى ـ الحفل الكريم) دلالات اصطلاحية فى مجال النداء المسرحى، التى لاتحتاج إلى تكرار بين الحين والآخر بوصفها لازمة تأتى مع بداية كل مقطع شعري جديد ...

ولتشكيل أكبر قدرٍ ممكن من التوليف الديكورى داخل فضاء النص الشعرى، يسعى الشاعر يوسف حسن إلى تنصيب واستثمار علامة الديكور [٦]

داخل معطيات النص الشعرى، لما للديكور من قابليات إشارية فى بناء هندسة النص وفضائه المعمارى، لأن بناء الديكور يتم (بالممارسة العنيدة، والتثقيف النظرى المتواصل» [٧]، فالمقطع الثالث [٣] يشكل مستواه الشعرى، باعلان دلالات الديكور (عششت فى جوفكم - باضت فى أجفانكم - فارقصوا ما شئتموا)، بل إن مستوى التشكيل الديكورى فى المقطع نفسه يسعى إلى توظيف هندسة الصوت لتتواشج ومعمارية التشكيل الهندسى للديكور (لنعيق البوم - يامن من تطربون)، (ليس فى قافيتى ذاك الرنين) ..

وفى ختام المقطع الأخير يعلن الشاعر عن غلق ملف المسرح الشعرى بتقديم النتائج الثيمية لمسرح النص، وتحولات الفعل الشعرى للشخصيات، فيلجأ إلى توظيف حرف التحقيق (قد كسرت) ليرسم نهاية خطابه الشعرى، وتحولاته الفعلية تجاه حركة الشخصيات بين مد الخطاب (الأنا) وجزر (النحن) أيها الحقل الكريم. ■

الهوامش :

١) البيانات ، مجموعة من الأدباء، دفتر كلمات، (١)، ط١ ، ١٩٩٣ : ١٢٨.

٢) كتابة الجسد وتفعيله، يوسف الحمدان، م ، كلمات، ع١٩ – ١٨ ، ١٩٩٤ : ١٨٥.

٣) اللغة الشعرية العليا، ياسين النصير، م الرافد ، ع ٣٨ – ٢٠٠٠ : ٧٤.

٤) من أغانى القرية، يوسف حسن، مطبعة دلمون البحرين ، ط١ - ١٩٨٨.

٥) م . ن : ٩٣ – ٩٥ .

٦) للاستزادة ، ينظر : الموسوعة المسرحية ، تيلر ، ت . سمير الجلبى، دار المأمون ، بغداد ١٩٩١، ط١ : ٢/ ٥٠٤ .

٧) أصول فى هندسة الديكور، فارس مترى ظاهر، دار القلم، بيروت ، ١٩٧٧ : ٩ .

متابعات

«مع الروائي المغربي سالم حميش»

شمس الدين موسى *

من المؤكد أن نوع الرواية كشكل أدبي أصبح من الشيوع فى كل مكان، وبدا بإمكاناته غير المحدودة يراوغ الكثيرين، فوجدناه يوصل بحيوية فائقة الكثير من الهواجس الفكرية والفنية التى تحتمل لدى أصحاب ذلك النوع من مختلف العواصم والأصقاع العربية .. ولم تتوقف الرواية عند ظروف النشأة الأوربية بوصفها فن الطبقة البرجوازية من سكان المدن، بل وجدنا تلافيف الرواية تحمل الكثير من هموم وطموحات الإنسان العربى المعاصر، خاصة فى عالمنا الآتى الذى لاتزال كثير من القضايا لديه معلقة، مثل قضية الحريات بأنواعها، وهى القضية انجزتها المجتمعات الأوربية منذ أكثر من قرن ونصف، وتحققت فى فروع عديدة، مثل الحريات السياسية، وحرية الاعتقاد، وحق الأقليات وحريتهم فى الانتقال والعمل وتولي المناصب المختلفة، وحرية المرأة بكل أبعادها، ومشاركة المواطنين على اختلاف أعراقهم، فى صياغة التفاصيل الاجتماعية والسياسية .. ومثل هذه القضايا لم تستقر بعد فى غالبية مجتمعاتنا العربية، ولم ترس على الشواطئ التى رست عليها فى المجتمعات الأوربية، وربما مثل هذه القضايا هى التى تؤجج قرائح الكتاب، خاصة الذين استمالهم شكل الرواية ، فأبدعوها وعبدوا وعبر شكلها عن مواجع المجتمع العربى، وظهر ذلك فى أعمال عديدة، مثل أعمال عبد الرحمن منيف، «حكاية تو» لفتحى غانم، «ووليمة لأعشاب البحر» لحيدر حيدر وغيرها من أعمال كان آخرها فى رواية «سالم حميش» محمد الفتى زين شامة، الذى سبق له أن قدم رواية «مجنون الحكم» التى استلهم فيها تاريخ شخصية «الحاكم بأمر الله»، والتى زالت أكبر ذيوع بعد صدورها . ومن المعروف أن «سالم حميس» يعمل أستاذاً للفلسفة فى المغرب، لكن اهتمامه بالتعبير عن خلجات نفسه عبر الرواية نال أكبر قدر من اهتمامه، وكان الإطار التاريخى هو وسيلته للتعبير عن أفكاره السياسية والاجتماعية، مع عدم إغفال الرمز، والأطر الواقعية الرمزية، فضلاً عن محاولاته فى كتابة الشعر.

والجدير بالملاحظة أن شكل الرواية التى تتأسس على سرد الأحداث يكون أقرب الأشكال إلى الكاتب والمتلقي ، بالرغم من محاولة الروائى تصوير الشخصيات، بل والإضافة عليها من الخيال سواء بتجميل تلك الشخصيات، أو بالالتزام بتقديمها التقديم الواقعي أو الحقيقي . لكن فى كل الأحيان لابد أن يسبغ الروائي شخصياته برؤيته

* باحث مصرى

الخاصة، وهى الرؤية التى لابد أن تكون معاصرة سواء وعى الروائى ذلك أو لم يع. من هنا تناول الكثير من الروائيين الشخصيات والأحداث التاريخية، فأعادوا تصويرها وكتابتها روائياً، فأضفوا عليها الكثير من الجمال والحيوية، والجاذبية، التى تتصل بجاذبية الرواية.

وجدير بالملاحظة أن ثمة روائيين كثيرين، قدموا أعمالاً روائية ترتبط بالتاريخ، بل وتستمد كل عناصر بنائها من الأحداث والشخصيات التاريخية، من هؤلاء جورجى زيدان فى أعماله التاريخية، «نجيب محفوظ» فى أعماله من تاريخ مصر القديم، مثل العائش فى الحقيقة، وعبث الأقدار ... «وأبو المعاطى أبو النجا» فى رسمه لشخصية «عبد الله النديم» فى رواية العائد من المنفى .. وكثير هى الأعمال التى تأسست على التاريخ سواء عن طريق تقديم شخصية تاريخية ذات دلالات، أو عن طريق رواية الأحداث التى يمكن أن تلقي ظلالها على الواقع.

وتأتي رواية «سالم حميش» بعنوان «مجنون الحكم» كى تصور شخصية «الحاكم بأمر الله» بأبعادها القلقة شديدة الثراء، وهو الذى تولى أمر مصر والشام والحجاز وبرقة، وكان ثالث الحكام الفاطميين، فهو ابن «العزيز بالله نزار» ابن «المعز لدين الله» فاتح مصر ومؤسس الدولة الفاطمية، وبانى مدينة القاهرة المعزية والأزهر الشريف.

ومما قيل عنه أنه كان له سيرة عجيبة، ومواقف متضادة، وقال بأفعال يشيب لها الولدان وتحيرت لها عقول الناس، مما جعل الروائى يلتفت إليه وكما قال عنه المؤرخ المصرى المقريزي :

«كانت سيرته من أعجب السير، خطب له فى منابر مصر والشام وأفريقية، والحجاز، وكان يشتغل بعلوم الأوائل وينظر فى النجوم، وعمل راصداً، واتخذ بيتاً فى المقطم ينقطع فيه عن الناس لذلك ، ويقال أنه كان يعتريه جفاف فى دماغه، ولذلك كثر تناقضه، وما أحسن ما قال فيه بعضهم . كانت أفعاله لاتعلل وأحلامه ووساوسه لا تؤول ....»

ومما قيل عنه أن أباه ولاه عهد الخلافة عن سن ثمانى سنوات، وبويع بوفاة أبيه عندما كان عمره إحدى عشرة سنة ونصف ، وقيل عشرة ونصف سنة. وكان قد ألهه دعاته، وقالوا إن الآية العاشرة من سورة الدخان تنبأت بظهوره، وعملوا على جذب النفوس إليه، وعقدوا العهود والمواثيق على الإيمان المطلق بعصمته وحلول اللاهوت في ناسوته وبذلك أعطوا له الكثير من صفات القداسة، مما نزهه عن المسائلة أو المحاكمة.

وكما قال المؤرخون : كان دعاته على اختلاف مطامعهم ورؤاهم يقتفون أثر إمامهم أيام خلوته وسياحاته الليلية لاشغل ولاهم لهم إلا نسخ مايجهر به من جليل الكلام وبليغه وخطيره.

«فكرة مجنون الحكم»

والواقع أن أى كاتب ـ كما هو معروف ـ لايلجأ للشخصية التاريخية أو الحدث التاريخى لمجرد إعادة كتابة التاريخ أو لتقديمه من جديد، بل لأنه يقصد إخفاء رؤية خاصة ومعاصرة على الحدث أو على الشخصية، التى يقدمها من جديد ، مهما كانت طرافة الشخصية وتفردها «وسالم خميس» عندما قرر تقديم الحاكم بأمر الله فى «مجنون الحكم» كانت لديه رغبة أكيدة لتقديم ملامح

العصر الذى عاشه «الحاكم بأمر الله منفرداً ومتسلطاً، وكيف زين له دعاته والمستفيديون منه هواجسه وأحلامه المريضة، بل وصل بهم الأمر لحد تأليه الحاكم، مما أدى إلى وقوع الكثير من المظالم والمفاسد التى عانى منها المصريون.

ولعل الكاتب يقول «ما أشبه الليلة بالبارحة»، إذ لايزال موجوداً من يتشبه بالحاكم بأمر الله، وقد رأينا منذ سنوات أن أحد الحكام وجد من ينصبه خامساً للخلفاء الراشدين، بعد ذهاب الخلافة بخمسة عشر قرناً، لذا لا عجب أن نرى من يتحمس لبناء رواية يقدم فيها تلك الشخصية القلقة، بما مر بها من حوادث، وما تسببت فيه من فتن وضياع وظلم للعباد، بل واحتراق لمدينة القاهرة منذ أكثر من ألف سنة، فالحاكم بأمر الله، كان حاكماً بأمر ذاته المريضة، وأعوانه المستغلين لضعفه الخاص، والذين زينوا له كل الموبقات والخطايا.

ولقد شيدت أجزاء الرواية عبر سرد الكثير من الحوادث والشخصيات الطريفة مثل «العبد مسعود» الذى ورد فى بدائع الزهور لابن إياس، وكان شديد البأس عظيم الجرم، والذى كان الحاكم بأمر الله يوجهه ضد المخالفين للوائح، والمضاربين بالأسعار، لكى يفعل بهم الفحشاء أمام الناس فى الأسواق عقاباً لهم. كما أورد الكثير عن مايسمى «دهن البنفسج» الذى كان الحاكم بأمر الله يجلس داخله عارياً لكى يستغرق فى تأملاته، واسترخائه المريض ، بينما العبد يسجل كل ما يتفوه به لسانه، ويعبر عن شطحات خياله، وحتى ثورة الشيخ أبو ركوة، وهو الإمام العالم الذى نجح فى تجميع رجال القبائل ضد «الحاكم بأمر الله» بلسانه الذرب وحسن تدبيره، حيث ألف حملة كبيرة لكى يهزم بها الحاكم فى عقر داره فى القاهرة، ونجح فى الوصول إلى أسوارها من أعماق الصحراء الغربية، حيث هزم لا بواسطة جنود الحاكم، بل بواسطة الأموال والبراطيل التى قدمها الحاكم للعبيد السودان، والعربان، والترك الذين انقلبوا على أبى ركوة، وهزموه وطردوه حتى بلاد النوبة، التى أسروه فيها . وكان قتل أبى ركوة على يد الفضل قائد جيوش الحاكم بأمر الله الذى كان ينتظر أن يناظر «أبو ركوة» ، مما جعل الحاكم يأمر بقتل الفضل، ويجيب الحاكم عن سبب قتله لقائده «الفضل» وهو الذى أتى بأبي ركوة أسيراً وقتله قبل أن يضعه بين يدى الحاكم ، وكان قد أمر بقتله لاغتياله أبى ركوة بدون أمره. وكان يظن أن أباركوة لو ناظره فى خروجه عليه، واستحالته له لكان عينه ولياً للعهد.

وذلك يبين البعد الحقيقى للشخصية القلقة، الحاكم بأمر الله . الذى ينتقل من النقيض إلى النقيض دون تبريرات منطقية سائراً وراء ما يتصور أنه الحق. ورغم ذلك يجب ألا يفوت على أحد صدق النوايا ونبل الهدف وراء عبارات الحاكم، وهى العبارات التى أوجزها فى عبارات الشرع المفيدة وأنه يفضل عند ولاية الخلافة الأقدر على الأعجز والأقوم على الأعوج.

من هنا نرى كيف استخدم الروائى «سالم حميش» التاريخ فى بنائه عمل روائى معاصر، مما يؤكد رؤاه ويتواصل مع أفكاره، وهو ما يتضح فى النهاية المأسوية التى انتهت بالحاكم بأمر الله ـ الذى أصبح فى نهاية حياته موضعاً لغضب أهل

مصر كلهم، بما أثار من فتن ومكائد وقتل لكى يوقع بين عبيده وأهل القاهرة، الذين وصلت أحوالهم لحد الفوضى، حتى أن أخته «ست الملك» الفاتنة والجميلة هى التى دبرت المكيدة التى اغتيل فيها الحاكم، وانتهى عهده إلى غير رجعة، وكأن الروائى بذكر هذه الحوادث وتصويرها روائياً يقول : إن مثل هؤلاءً الطغاة لايمكن النيل منهم إلا بالمكر والخديعة. ومن داخل المؤسسة الحاكمة ذاتها، فمن الصعب مهما عظمت المقاومة وانتشر الرفض ضد الحاكم المتسلط الباغي أن يصل إليه الناس، بل لابد للوصول إليه من الكثير من الحيل والدسائس ربما من أقرب المقربين إليه.

والملاحظ أن تجربة سالم حميش لم تقف عند مستوى الرواية التاريخية وذلك ما تؤكده الرواية بعنوان «محن الفتى زين شامة» وهى رواية رمزية وسياسية بالدرجة الأولى، ضمن فيها الكاتب الكثير من آرائه عبر تلك الشخصية الفنية «زين شامة» الذى حمل على كاهله كل موبقات العصر السياسية، فزين ذلك الفتى المثقف، كان ضحية للإنقلابات المتوالية التى تقع فى بلده، كلما اشتد ساعد جنرال سرعان ما ينقلب على رئيسه الجنرال الذى يسبقه، فمن الجنرال الليث، إلى الجنرال الفهد، إلى الجنرال القيس، كان دائماً «زين شامة» ربيب المعتقلات والسجون، ولاينال حريته النسبية إلا فى المراحل الانتقالية بين انقلاب وانقلاب ..

والرواية تصور أساليب النظم البوليسية التى تتأسس على تقييد حرية المواطنين وحشدهم للتأييد للدعاية التى يبثها كل انقلاب يحدث، بينما حرية الإنسان مفتقدة ومفقودة، بل إن الإنسان أو المواطن ذاته ليس له وجود سواء كان محايداً أو معارضاً، مما جعل أيام الفتى «زين شامة» تستغرق داخل المعتقلات والمصحات النفسية، فى الوقت الذى تنمو فيه قوة جماعة الرفعية وهى جماعة أصولية انتشر أفرادها فى كل مكان، كجماعة مناهضة وإن لم تظهر ذلك علناً.

ولايفرج عن الفتى «زين شامة» بعد تعذيبه إلا عندما ينقلب القائد الفهد على القائد الليث، حيث يستيقظ فيجد أبواب المعتقل مفتوحة أمامه وكأن فى ذلك سقوط الباستيل، كما حدث فى الثورة الفرنسية أو يفاجئ زين عنت مواجهته لضباط الحرس الذين يمثلون النظام الجديد، ويعلنون له أن الثورة ـ الانقلاب الجديد ـ فى حاجة إلى مواهبه، ويعطونه رخصة للتنقل من حى إلى حى ومن مكان إلى مكان، بل يدعونه للعمل فى البوليس السرى، ويعلنون له أن ملفه الجنائى سوف يغضّ عنه الطرف، لأنه أعد فى العهد البائر ـ عهد الجنرال الليث.

ومنذ الاجزاء الأولى من رواية زين «شامة» نلاحظ أن الخطاب السياسى له الغلبة على كل تفاصيل الرواية، فقد صبغ الخطاب السياسى كل الأحداث والمواقف من علاقة الفتى زين بخاله، حتى علاقته بالفتاة الجميلة الفاتنة «زهرة العلا» التى أحبها وأحبته وكان يتمنى من قراءة نفسه الاقتران بها.

ويتجلى البناء الرمزى فى الرواية فى منا حى عديدة «زهرة العلا» لم تكن ابنة شرعية لأمها وأبيها الزبيدى، الذى كان يعمل بصاصاً، كما

كانت أمها بالتبنى زوجة البصاص «الزبيدى»، تعمل بالأعمال المشينة فى صباها، وتزوجها البصاص، لجمالها وفتنتها، ولما لم تنجب فقد تبنت زهرة العلا الفتاة الصغيرة يتيمة الأبوين، وهى التى وقع فى غرامها «زين شامة» كما كان «زين شامة يتيم الأب والأم وتولى رعايته حتى كبر حاله الفقيه الجعفرى الرجل الصالح ـ التاجر ـ الذى لم يكن لديه أولاد، وكان بينهما الكثير من الحب والمودة والرحمة.

وفى ذروة أحلام «زين شامة» بالحب والاقتران بمن يحب، كان يتصاعد داخله نوع من القلق الغامض .. ويعبر عن ذلك فى قوله : «خلاص زهرة العلا من مخالب زوج أمها، وخلاصى من ملاحقات نظام الخصاصة والقمع، وكلا الأمرين يفتر بالتأكيد قدرتى على إسعاد محبوبتى وذريتى منها إن شاء الله. لكن ماذا لوجرت الريح بما لا تشتهي السفن..؟

وذلك يؤكد أنه من الصعب أن يقيم الإنسان بناءً مستقراً على أرض تهتز دائماً، يحيط بها العواطف والأعاصير. فكيف لمثل زين شامة أن يقيم صرح حياته وسعادته فى مجتمع مكون لايهدأ أو يستقر على قيم سياسية واجتماعية ثابتة قوامها إقبال الحكام على خلط الأمور وتعكير الأجواء بعد أن يكلفوا بمهن المخابرات والبص شباباً يوحى مظهرهم بالثقة والوداعة المجردة. وينتهى الحال بالفتى «زين شامة» بإيداعه إحدى المصحات العقلية مع علاجة بالعقاقير التى يمكن أن تسرع بضياع عقله وذاكرته، وكأن الكاتب يحمل خطابه السياسى بالإدانة للنظم الانقلابية غير المستقرة التى يستقطب فيها الناس من ذوي النوايا الحسنة.

ولعل القارئ لأعمال «سالم حميش» يرى عمق رؤية الكاتب التى وصلت إلى القارئ عبر ذلك الفن ـ الرواية التى كانت شفافة بتلك الرؤية حاملة لذلك الخطاب السياسى المعاصر رغم أن الكاتب حمل تلك الرؤية عبر التاريخ أحياناً وبناء الشخصية التاريخية روائياً بعد استعادتها، أو عبر الرمز الشفاف الذى لايخفى تضاريس الواقع بكل سوءاته وملماته. ■

فانتازيا الكشف

قراءة في مجموعة «أباطيل» القصصية

للدكتورة هدى النعيمي *

فـائز الشـرع **

قـد لايبدو غريباً اقتران الفانتازيا بالكشف في عمل أدبي ولكن انحياز الفانتازيا للأدب، والكشف للنقد، يترك هامشاً لإشكال في تداخل الوظيفة الكشفية بين الأدب والنقد ليثار استفهام مفاده، هل ينتمي الكشف للقراءة الراصدة لمتن المجموعة القصصية (أباطيل) للكاتبة القطرية هدى النعيمي أم أن الكشف فعالية مضافة إلى التكوين الفنطازي (الفنى) لنصوص المجموعة القصصية ؟

وقبل إرواء عطش التساؤل، نحاول الإحاطة بكلا المفردتين على نحو دقيق، يجعلنا بمنأى «عن الالتباس في فهم دلالة كل» منهما ووظيفته، فضلاً على تذكير من لايجد على سطح خارطته المعرفية حيزاً واضحاً لتموضعهما - إدراكياً - في ذهنه.

تشير مصطلح الفنتازيا (Fantasy) إلى «عملية تشكيل تخيلات، لاتملك وجوداً فعلياً، ويستحيل تحقيقها، أما الفانتازيا الأدبية فهى «عمل أدبى - يتحرر من منطق الواقع والحقيقة فى سرده، مبالغاً فى افتنان خيال القراء» [١] ويرى ت . ى ابتر الذى حاول الاختصاص بأدب الفانتازيا وألّف كتاباً يحمل العنوان نفسه أن هذا الأدب فى مقاصده الأساسية وانطلاقته الأولى، يشترك مع الأدب الواقعي فى أكثر من سمة، ففضلاً على الموضوع أو القيمة التى يحملها فإنه يشترك فى الافتراض الذى يجمع بين الأدب الواقعى والخيالى ويرى أنه «يمكن اعتبار الأجواء الفانتازية وسيلة عملية وناجحة للكشف عن اهتمامات الشخصيات وعواطفها التى يمكن أن تستتر أو تتبدل فى بيئات يتحكم بها العرف أو المواصفات الاجتماعية من هذا المنطلق يمكن النظر إليها على أنها تحمل الغرض ذاته الذي تحمله حبكة الكاتب الواقعى وبالمقابل يمكن قراءة الحكاية الفانتازية فى أغلب الأحوال بوصفها قصة رمزية allegory لتكون القصة الحرفية مجرد حرف هيروغليفى بدون معلومة سلفاً» [٢] وهذا شيء من الإيضاح للفانتازيا أما الكشف

* كاتبة قطرية

** كاتب وناقد عراقى

فيشير معناه اللغوى إلى «رفع الحجاب» والاصطلاحى إلى الاطلاع على ماوراء الحجاب من المعانى الغيبية والأمور الحقيقية وجوداً أو شهوداً والكشف مقابل للاختراع لأن الكشف «يطلق على حصول العلم بالأمور الحقيقية الموجودة بالفعل» والاختراع هو الكف عن أمور جديدة غير موجودة بالفعل كاختراع الآلات والأدوية»[٣]

والمفارقة التى ترتبط بالعمل الأدبى وعلاقته بالكشف كون العمل الأدبى اختراع يطرح تكويناً لاسابق لوجود بنيته المكتملة قبل إنشائه وإن كان متأثراً بما سبقه، وهو مع ذلك يؤدّي إلى الكشف فى بنيته الموضوعية وإشاراته الرمزية فالكشف بالآداب يمتزج فيه قسيما الضدية المعروفة الكشف والاختراع فهو كشف بواسطة اختراع. وهذا مايمكن تلمسه فى المجموعة القصصية الثالثة للقاصة د. هدى النعيمى «أباطيل» التي تحفل بحضور التعبير الفنتازي بطريقة تكشف عن طبيعة هذا العالم ومحاولة اتخاذ موقف منه.

سمات عامة :

لعل الإحاطة على نحو وصفي غير متعمق بمجموعة (أباطيل) القصصية ضرورة ملحة لربط ذهن المتلقّي بهذا العمل عن طريق إعطاء صورة تعريفية لمكوناته، إذ تتألف المجموعة من ثلاثة عشر نصاً قصصياً هى : (الظل يحترق) (فى الحفرة) (شخبطة على جدار التاريخ)، (عدالة)، (ليلى وأنا) ، (أكروبات) (ستفعلون) (رداء) (بعد الألفية الأولى) (دامس والعزباء) (السيدة الجليلة) (يحدث للآخرين) و (أسطورة أخرى) . وإذ تبدو الفنتازيا شاحبة فى هذه العنوانات سوى (الظل يحترق، وشخبطة على جدار التاريخ، ودامس والعزباء) فإن الإطار الكلي للعنونة يمثل البعد الأجلى للفنتازيا، بأثره المضموني الساخر (أباطيل) .

قصص المجموعة مختلفة فى الطول بحسب مجريات كل قصة وعدد شخصياتها، وما يستتبع ذلك من سعة أو ضيق فى الحدث، أو إفاضة أو اختزال فى التفاصيل مع الوفاء للجنس الأدبى، الذي اختارته الكاتبة لعملها الأدبى، وهو القصص القصيرة. والملاحظ أن طبيعة (القصص) فى المجموعة تنقسم على ثلاثة أنماط وذلك بحسب سمات تضمن لكل نمط أن يحتفظ باختلافه من حيث البناء والامتداد (الحجم) مع مايستلزمه من توسيع فى العالم وحشد للشخصيات وخصوصية فى الحدث الناتج عن تفاعل تلك الشخصيات بصرف النظر عن موقع الراوى فى كل قصة أو جنسه.

تشكل نصوص (شخبطة على جدار التاريخ) (بعد الألفية الأولى) (دامس والعزباء) (أسطورة أخرى) نمطاً بنائياً يعتمد على السعة إلى حد ما، وتعدد الشخصيات بغض النظر عن انتماء هذه الشخصيات إلى عوالم أخرى. إنها شخصيات غير مبتكرة، ويحمل انتماؤها إلى هذه القصص توحيداً لما لايملك انسجاماً فى المرجعية بالنسبة لهذه الشخصيات من حيث الموقع الزمكانى، يرافق ذلك متن حكائى يحمل إزدواجية عدم ذكر الشخصية. مع محاولة إزاحتها عن واقعها وطبيعتها التي لاتحتفظ منها إلا بملامح بسيطة. وتشكل نصوص (ستفعلون، يحدث للآخرين،

رداء، السيد الجليلة)، نمطاً متشابهاً مع الاختلاف في موقع المحور، ويجري في هذا النمط تفعيل جدلية الثابت إلى المتحرك مع احتكام الجدلية لما هو ثابت يؤول إليه مصير المتحرك أو المتحول. أما التغير في الموقع في هذه النصوص يختص في نصى محض (ستفعلون، ويحدث للآخرين) بالحدث المؤدي إلى مصير ثابت في حين تمثل الشخصيات (الفواعل) المتحرك الذى لايغير من الثبات فيه تغير الظروف. فيبرز الثابت في (رداء، السيدة الجليلة) من خلال الذات التي تبقى على وصفها أو قدرها المحدد مهما تبدلت الهوية كما في (رداء) والشكل أو الظرف (في السيدة الجليلة) ويمكن احتساب هذا النمط على ثنائية التعدد والوحدة، أما النمط الثالث فتندرج تحت محدداته نصوص (الظل يحترق، في الحفرة، عدالة، ليلى وأنا، أكرويات) وهو نمط يتمحور حدثه حول الشخصية الرئيسة التى تدخل في تفاعلات ظرفية وطبيعة حدثية يؤول مصيرها إلى نتيجة سلبية لايكون فيها للبطل أية فاعلية في محاولة التغيير وذلك استناداً إلى ظرف إطارى يحدد من فاعلية البطل ويجعل لحركته أو محاولته التغيير رغبة غير ذات جدوى ولا طائل من ممارستها إلا لتكوين مشهد يدل على الحيرة إزاء النتيجة من حيث إيجابيتها بالنسبة للبطل أو سلبيتها. ولكن هذا البطل لايعدم فاعلية المحاولة في القصة، يند عن هذا الوصف نص (الظل يحترق) فقد خرج منها البطل بحل هو إحراق الظل والتخلص من سلطته المتمردة مما يجعل هذا العمل ذا أثر سلبى على وجود الذات من دون ظل أو أثر يدل عليها ويعني وقوعها في الحتمية ذاتها.

ونصل إلى المستوى التعبيرى للنصوص لنواجه بالتوحد في الأسلوب في جميع القصص مع تعدد مستويات الوعى لدى الراوى والبطل في كل قصة وزاوية النظر التى يحتلها الراوى وجنسه (ذكراً أو أنثى) فالقاصة في هذه المجموعة حريصة على الإخلاص للغة السرد وتحاول تحقيق وظيفة ابلاغية تتوسل بالوضوح والبساطة في إيصال المعلومة أو الخبر إلى المتلقّي، من دون فتح بعد آخر للغة داخل التكوين الخبرى والوصفى والسردى لنقل مجريات كل قصة. وهى قريبة إلى المتن الحكائى الذى يخلص للقصة أكثر من إخلاصه لأدبية النص بوصفه مكوناً لغوياً، فالقاصة تحاول المزج بين القديم والحدث، البساطة في الأداء والتقنية العالية، فهى تحاول الدمج بين وظيفة الحكواتى (الراوى القديم) والكاميرا (الراوى الحديث) فاللغة السردية هنا واسطة للتحول إلى عالم القصة وليست محطة للمكوث فيها، لمحاولة فك شفراتها طلباً لانزياح لغوى يدخلها عالم المجاز والشعرية التعبيرية وذلك خلاف ما تعج به قصص العصر الحديث من طلب الانزياح عن لغة السرد إلى لغة الشعر طلباً للغرابة وتحقيقاً لقدر وافر من الأدبية إلا أن القاصّة هنا مطمئنة إلى شعرية الأحداث وقدرة ما تنقله خلف ستار اللغة وتكوين قصص تداخلها عوالم الأدب من دون الاتكاء على وظيفة الشعر في التحكم بالتركيب اللغوى الجزئى (الجملة).

واقع من دون مواقع :

لا نأتي بالغريب من الحدث والنادر من الاكتشاف حينما نبرز ضرورة انتماء الأدب الفنطازى إلى التشكيل الخيالى للواقع ومايتعلق بها أو أنه ضرب من العمل المتحرر من نظام الواقع الذى نعيشه. ولكن مايصوّره هذا الأدب من عالم يخضع لنظام متناسق يجبر المطلع عليه على الاستجابة له ولما يفرضه من منطق للأحداث ولحركة الشخصيات واكتمال فعلها وعلاقتها مع بعضها، فضلاً عن الظروف المحيطة بكل ذلك سواء أكانت زمنية أو مكانية، ولكنها واقعة بشكل لايدع مجالاً للشك ضمن منظومة وجودية تحلق بمسافة مابعيداً عن عالمنا المنظور المعاش.

وبتأجيل الحديث عن الشخصية فى النصوص القصصية لمجموعة «أباطيل» إلى موضع مناسب من هذه الدراسة نشرع في استقراء ماينطوى عليه العالم المؤثث لحركة هذه الشخصيات فى القصص وتبدأ بمفردتي المكان والزمان اللازمين لتحقيق أى وجود ذي مفردات متعددة أو أحادية، المهم أنه يحوى عناصر تعي وجودها وتحدد انفصالها عن بقية مايشاركها الوجود، مما يشترك معها فى الصفة أو يخالفها فيها، وذلك على اعتبار أن الظاهرة الطبيعية أو أي حدث مدرك «تحدث فى المكان والزمان معاً» (٤) ومادام النص القصصى معنيّ بالإبلاغ عن وجود حيّ أو عالم مصغر فإنه لايمكن أن يخرج عن حتمية التعامل مع مفردتي الزمان والمكان بوضعهما ـ على الأقل في ـ الإطار الذى يسور أيّة حركة إن لم يكن فاعلاً فى توجيهها على مستويين فعلي داخل العمل ـ أى العالم المصور ـ ودلالى بحدود ماتفرزه من معنى يشكل المكان والزمان فيهما بعداً إعلامياً لتوجيه الدلالة أو إضافة عناصر مغنية لها. فالمكان والزمان فى عالم فنطازى، كما ترسمه نصوص «أباطيل» القصصية، يهندسان طبيعة خاصة تتبع خصوصية المتن الذى يصور العوالم المتبدية من هذه النصوص أنهما غير مستقرين ومحددين تماماً لاستيعاب حركة محددة لأن النظام الذى تقوم عليه هذه النصوص لايقيم وزناً للأعراف الواقعية فى الحدوث، لذا لانجد وصفاً تاماً للمكان أو إيعازاً بحضور زمان بعينه إلا مايمكن استخلاصه من اللمحات الفنية الدالة عليهما مع خصوصية فى مايمكن تكوينه من ملامح لهذين العنصرين الفاعلين فى أي بناء قصصى ففى قصة (الظل يحترق) على سبيل المثال كانت الإشكالية فى الشخصية ذات الطابع الوهمى فى الحضور داخل إطار المكان وهي الظل مع أن احتساب حركة الشخص الأصل صاحب الظل كانت كامنة داخل هذا الإطار، وذلك لأن طبيعة التعامل المكانى مع الظل كما هو مألوف لايمكن لها التأثير أو التأثر به فهو مكون متسبب عن علاقة الضوء بالعتمة فى رسم ملامح وحدود الشخصية التى يترسم الاستناد أي إبعادها لكنه فى قصة (الظل يحترق) يسلك سلوكاً مجازياً ويتفاعل مع المكان الذى يهجر هو الآخر طبيعته الأصلية ليحتضن الفعل غير الواقعى للظل : «لما اصطدم فجأة بجدار عريض، استند إليه يلهث، والتفت ليرى ظله فلم يجده .. كان ظل الجدار قد ابتلعه ، فهدأ روعه

واستكان، وجلس يلتقط أنفاسه المتقطعة والمتسارعة، ولم يدر أن عضلاته ارتخت وجفناه ثقلاً، ولم يشعر أن سيخاً شمسياً يدخل من أذنه اليمنى ويخرج من الأخرى، ونظر فرأى رأس الظل وقد انحنى ليبدأ فى أكل قدمه فانتفض مذعوراً، سحب ظله الشرير ونأى حيث الشجرة العملاقة ليربطه بها، لكنها رفضت لأنها لاتأمن لظلال الآخرين .. رأى عجوزاً تماشي كلبها المتوحش، توقف الكلب ورفع رجله الخلفية ليبول، فاقترب حتى صار رأس ظله تحت رجل الكلب، ابتل الظل وانتشى هو ، حاسباً أن الشرارات انطفأت .. عاد الظل ليتبعه والرائحة الكريهة وبعض الأشواك المسروقة من جذع الشجرة .. » أن التعامل المكانى مع الشخص لم يكن غريباً بقدر ما كان تعامل المكان مع الظل الذى يحرز وجوداً مادياً كالذى توهمنا به لغة القصة التى يختبئ تحت إيهامها للمتلقى واقعية لاتصل بالمباشرة وتكشف بعض مفاصل التعبير عن ذلك ولاسيما فى «وحين حاول أن يدفن الظل وجد أنه مضطر لأن يدفن نفسه معه » (٥) ومع أن هذه اللغة هى التى تخلق عالماً غير مألوف من خلال تفاعل الظل والمكان فإن القصة تكشف عن علاقة مكانية حقيقية لا متوهمة كبعض مفاصل التعبير بين الظل والمكان من خلال جزئياته الملموسة وهو الوصف الأكثر قرباً من العلاقة الفنطازية بالعالم من تعبير قصص هذه المجموعة فالظل «الشرير المكسو بالبول والاشواك» أخذ من المكان اعترافاً مادياً بوجوده إلى أن تحول فى النهاية إلى تجسد شخص لاغبار على مشاركته الفاعله فى الحدث:

«انقض على الظل يخنقه بيده عجنه بين أصابعه كقميص متسخ. كقطعة صلصال، ورماه فى صندوق خشبي ثم أحكم الغطاء (٦)، وذلك تمهيداً لحرقه فى نهاية القصة.

وإذا كان للمكان طبيعة متميزة فى تعبير فنطازى كالذى تكتنزبه قصص د.هدى النعيمى، فإن الزمان يشاطره هذه الطبيعة الخاصة غير المستندة إلى حرفية الوظيفة الزمانية فى الواقع. ولعل أكثر من مفصل من مفاصل القصص الواردة فى المجموعة يمكن أن يقف شاهداً على هذا الأمر إلا أن الاكتفاء بنموذج يمكن أن يحدد طبيعة هذا الزمن مع الانتباه إلى خصوصية كل قصة وما تطرحه من فكرة وما ينتظم فيه تعبيرها من سياق فنّي . ويمكن الاستشهاد فى هذا المجال بالزمان فى قصة (أسطورة أخرى) التى سنأخذ منها مساحة غير قليلة للتدليل على نوع المعالجة للزمن فى هذه القصة والمجموعة بشكل أعم :

«شهقاتها الليلة أكثر علواً من الشهور السبعة السابقة اللهم اجعله خيراً!

أمسكت به القابلة من رجليه وقلبته رأساً على عقب ودقت على مؤخرته، فزم شفتيه ولم ينطق. لفته فى قماش من الحرير الأحمر وقدمته للرجل.

– جالك ولد أخرس.

قطب الملفوف بالقماش الأحمر حاجبيه ونظر إلى القابلة بقرف.

– خسئت يا امرأة، إنما الحديث لايكون إلا بوقت وحساب، ولكنى سوف أرضيكم يابنى البشر الذين صرت انتمى إليكم .. واء ... واء.

تلقفه الأب بفرح وقد صار أباً لرجل، قدمه

لزوجته التى جففت ضحكاتها الذابلة فى طرف عينيها بطرف اللحاف.

– نسميه مصطفى

– بل أسميه لأبى (عمران).

قفز المولود من لفافته، تأزر بالقماش الأحمر أشار بسبابته نحو الزوجين:

– اسمى (جابر بن حيان) وكنيتى (التوحيدى) وما دمتما قد صرتما والديّ فعليكما حق الطاعة أوما الزوجان برأسيهما موافقة، فاسترسل

– ناولنى عمتك يا من صرت أبى، وأنت يا أمى هاتى لى خبزاً منقوعاً فى ماء قراح حتى تنمو هذه الأسنان ويكبر هذا الجسد.

نمت الأسنان، فمات الأب عندما عضه ولده فى أذنه لأنه نهاه عن التدخين، كبر الجسد، فأعطته أمه الفراش واللحاف وأكتفت بالوسادة الخالية..)(٧).

فالزمان هنا لم يكن خطياً متسلسلاً يتصل بالأحداث والأفعال وإنما كان ذا طبيعة غير مستقرة تسلك سلوك القفز على الأطر المعهودة وذلك باعتماد آلية تعبيرية تستبعد الروابط اللغوية - حتى بوساطة أحرف العطف على الأقل - لتنتقل من حال إلى أخرى مع أن الفاصل بين الحال الأولى والتى تليها مسافة زمنية غير هيّنة، وإذا كان هذا يبدو نوعاً من الاختزال على اعتبار أن القصة تسلك سلوك الحكاية العجائبية غير الواقعية فإن النص ولاسيما فيما اخترناه منه يظهر بطريقة لافته للانتباه أن القصة لاتتعامل حكائياً مع الزمن أو الحدث أو وصف الشخصية المركزية داخلها.

وعوداً إلى ما ألمحنا إليه آنفاً نجد أن الانتقال من مرحلة إلى أخرى كان يتم من دون مقدمات أو ممهدات أو مراحل انتقالية ولو على المستوى اللغوى حيث يأتي وصف لحالة متقدمة زمنية بعد نهاية الفقرة التى تعنى مرحلة سابقة من دون إشارة سوى النقطة التى تعنى نهاية قطعة تعبيرية أو جملة واصفة لحال ما ليأتى بعدها معطى لغوى دال على مرحلة جديدة وهذا واضح من جملة وصف مدة الحمل غير الطبيعية (٧ أشهر) لتنقل بعدها إلى جملة «أمسكت به القابلة من رجليه» الدالة على حالة الولادة وهو مانجده فى بقية ما اخترناه وهو السائد فى خطاب القصة بأكمله ووصفه الحال غير المعقولة لهذه الشخصية وتحركها فى أفق زمانى عجائبى.

ولايقتصر التعامل مع الزمن - فى هذه المجموعة القصصية - على محاولة خرقه من حيث التسلسل المنطقى للأحداث ضمن إطاره وبالاحتكام إلى مفرداته ومقاييسه المتفق عليها بين الذين يعون وظيفة الزمن ويؤرخون أعمالهم، أو يحدودنها على نحو أدق بمفرداته وآلياته الكاشفة عن موقع فى الذهن البشرى بعد الإلمام بأرضية وقوعه والظرف المكانى الذى يضمه. إذ نجد أن الاستعمال المقصود للشخصيات - مرتبطة بزمن معين تتعين هويتها و خصوصيتها به، يقابل - فى القصص - بمحاولة أخرى سطوة هذا الزمن عبر تداخل الأزمان حيث يتصل الماضى بالحاضر والآتى بالسابق عليه أو المتصل بمستقبله، وهذا مانجده جلياً فى قصة (شخبطة على جدار التاريخ) الدال عنوانها على الارتباط الفنى بالتعبير عن الزمن بهويته المتشكلة تأريخاً، إذ يتحول الزمن إلى موقع مكانى وتكون فرصة

اتصال الحاضر بالماضي نابعه عن سطوة الماضي على الحاضر مع اتصاف من يمثل الحاضر وهي الشخصية المعاصرة بقوة تجعلها بمأمن عن الخضوع لتلك السطوة :

«كان الهدهد يرفرف بجناحيه ليظلّ معلقاً فى الهواء على مستوى ارتفاع قامتي. قال إن عليّ الحضور فى التو. حيث رفضت، تكلم بهدوء أن المنذر النعمانى، جدك الأعلى يدعوك للمثول بين يديه» (٨).

وحيث يحصل انفكاك لعرى الاتصال الزمنى المرتب بحسب حدوث الأحداث ووجود الشخصيات إذ تحضر شخصيات لاصلة لها - تأريخياً - بالمنذر فى بلاطه مما يجعله رمزاً أعلى للوجود السياسى المقترن بالهوية التى تعبر عن الكاتبة إذ يوجد فى بلاطه الحلاج وابن رشد على غير طبيعتهما المعروفة على الرغم من وجود إشارات ترتبط بهويتهم التأريخية.

ويمكن التعبير عن التداخل الزمنى وعدم انضباط عالم القصة من الناحية الزمانية فيما نجده من ذكر للأحداث الكبرى فى الزمن الماضى والحاضر برحلة الانتقال من العالم الأرضى (الحاضر) إلى العالم السماوى (الماضى) :

«اطبقت على رقبة (البراق) وعلى كتفي دنانيري فطار، وفى الطريق رأيت جيوش الفرنجة تجتاح الأندلس وخيول نابليون تدق ساحة الأزهر، ثم الطائرات الأمريكية تقصف بغداد، وحين حط البراق رحاله فى شرفتى واختفى، كانت جنازة، فرج فودة، تجوب الشارع أمام بيتى ..» (٩).

أما الشخصيات وهى العنصر الأهم فى تكوين أي عمل قصصى فقد كان لمقتضيات التعبير المؤسس على قاعدة فنطازية ذات تعامل مع أركان هذا الفن (القصة) أثر فعال فى تشكيل علاقة خاصة بين الشخصيات، فضلاً عن استدعائها من أكثر من مرجعية لتكوين مغلق على خصوبة فى القصة مع انفتاحة على أكثر من ميدان وأكثر من عالم وبالتالي انفتاحة على أكثر من دالة. والشخصيات أو الفواعل فى القصة، بحسب المألوف من بناء القصص «مصدرهم الواقع، ولكنهم يختلفون عمن نألفهم أو نراهم عادة، فى أنهم - فى ضوء العرض الفنى - أوضح جانباً - وسلوكهم معلل فى دوافعه العامة، ونوازعهم مفسرة نوعاً من التفسير : قد يكون فيه بعض التعقيد، ولكنه تعقيد ذو معان، إنسانية كذلك، وله أسبابه التى يجلو بها الكاتب هذه المعاني» (١٠). ومع أن هذا التحديد ينطبق بصورة عامة على كل الأعمال القصصية بما فيها قصص مجموعة (أباطيل) إلا أنها تختلف فى المصدر الذى لم يكن الواقع بحرفيته وبما يمكنه أن يقترب منه من سمات شخصية هى الأوفر حظاً فى الحضور ضمن هذه القصص إذ أن أغلب الشخصيات منتزعة من أماكن مألوفة تحتفظ فيها هذه الشخصيات بوجود حقيقى وهوية معروفة إلا أن الكاتبة لا تتعامل معه بما هي عليه من وجود وما تشع منها من دلالات، وإنما تمارس إزاحة لها عن واقعها أولاً وإدخالها ضمن عالم القصص الخاص وربما تقوم بتغير وظائفها، وتغييب جانب منهاو هذه الشخصيات تكتسب أبعاداً دلالية لم تكن لها فى أثناء وجودها الحقيقى ولأن هذه الشخصيات تصبح أقنعة لأفكار وأهداف تسعى إلى تحقيقها، عبر وسيلة

فنية تخرج بها عن عوالم التاريخ لتدخل بها عوالم الفن غير المحددة. ولا يقتصر هذا التعبير على وظائف وسمات الشخصيات وإنما يطال التغير للإزاحة حتى الأسماء كما فى (دامس والعزباء) على سبيل المثال (جابر بن حيان التوحيدى).

ولايغيب عن الذهن أن هناك شخصيات لاتمت للوجود التأريخى المعروف بصلة إلا أنها لاتشاكل ما هو فى الواقع من سمات للشخصية وكان لها حضور واضح فى بعض النصوص القصصية فى هذه المجموعة.

البناء بالتناص وتهشيم سلطة المرجع:

بعيداً عن الاستغراق فى محاولة الكشف عن مكامن الإبداع، بالاستناد إلى فاعلية التناص الصادرة عن وعى المبدع لإنتاج نصه، لابد من الاستقرار على اطمئنان مفاده عدم براءة أى نص من الوقوع فى حتمية الاشتراك مع غيره سواء أكان الاشتراك منصرفاً إلى الناحية الفكرية أو الموضوع الذى يعالجها أو فى الوسائل الفنية فـ«كل نص، هو تشرب وتحويل لنص آخر» [١١] كما تقول جوليا كريستيفا، التى كان لها فضل اجتراح مصطلح التناص ومفهومه فضلاً عن إنضاج آليات تحليل النصوص على وفق أسسه النظرية، وما الإضافات التى تلتها إلا محاولات لتعميق أصول المنهج وتطوير آلياته كما فعل لوران جينى الذى اقترح إعادة تعريف التناص ليكون دالاً على «عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزى يحتفظ بزيادة المعنى» [١٢] وهذا لايعنى أن كريستيفا هى أول من تعامل مع هذه الظاهرة على وفق فهم ومصطلحات مختلفة، وإنما يعود الفضل فى تكريسه مصطلحاً ومفهوماً ومنهجاً لتحليل النصوص لجهودها وجهود نقاد مابعد البنيوية. ولايذهب بنا، الخوض فى تأريخية التناص وتعريفاته، إلى نقطة تخرج عن موضوع الدراسة، ولكن إيجاد مواضع للوصف من خلال هذه الظاهرة ضرورة لامحيد عنها فى دراسة النصوص القائمة على تشكيل واضح واعٍ على أساس تناصى وسيتم التركيز على النصوص المتناصة كلياً مع نص سابق أو مايتعلق به وهو نوع من الارتباط بالماضى لايسعنا إلا إيجاد محددات له من النظرية التى كشفت عن وجود آليات لفحص هذه الظاهرة فيما بين النصوص ولاسيما فى النص الجديد المبنيّ على مفردات سبقته فى مضمار تكوين فنى ولذا سيقتصر الجهد على النظر إلى ثلاثة نصوص قصصية هى (بعد الألفية الأولى، شخبطة على جدار التاريخ، ودامس والعزباء). ويمكن أن يندرج النص القصصى (بعد الألفية الأولى) تحت ما تحدده جوليا كريستيفا بنمط (النفي المتوازي) الذى يرتبط فيه النص بمرجعه عبر علاقات من التحويل لاتمس الأساس المعنوي الجامع بين النصين إذ «يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه» كما ترى فيما يخص الشعر [١٢].

يُعد نص (بعد الألفية الأولى) تناصاً ظاهراً تبرز فيه العناصر المكونة للنص الأول (المرجع) من شخوص رئيسية وموضوع وأجواء ولاسيما فيما يخص الأبطال الأساسيين (شهرزاد ـ شهريار)

وبعبارة أدق مايشتمل على الحكاية الإطارية لألف ليلة وليلة إلا أن نوعاً من التحول حصل فيما بين النصفين إذ وقع قلب لموقع كل من البطلين إذ احتلت شهرزاد موقعاً متقدماً فأصبحت مركزاً يمثل السلطة فهى (الملكة المطاعة) فى حين انقلبت وظيفة شهريار إلى زوج مغلوب على أمره يطمع بعفو ملكته، من دون إخلال بذاكرة النص الجديد التى حفظت ما كان له من وظيفة يشغلها فى النص الأصل. وذلك واضح فى طلب الطلاق منه، وهو ترجمة لرغبة جماعية للنساء اللائي حشدتهنّ القصة من كل مكان وزمان فى الماضى والحاضر فى الشرق والغرب، للتخلص من رمز شهريار (الرجل) وطاعة شهرزاد (المرأة) له وسعيها لإرضائه. ومع ذلك تتوحد المصائر ما بين المرجع والنص المتناص، فى رفض شهريار الطلاق وقبول شهرزاد بالعودة إليه :

«رفع الرجل الأوحد رأسه وأطلت من تحت شاربه الكثيف ابتسامة :

– مولاتى ؛ لن أطلق.

وجهت «شهرزاد» نحو النساء حديثها :

– يا معشر النساء : أما وقد دانت لكن الدنيا وقطوفها، ولم يبق لكن طلب إلا طلاقى، فإنى أرجو منكن أن تمهلننى ألف ليلة فقط ليكون ما أردتنه منى، ثم تعاودن الاجتماع معى فى الليلة الثانية بعد الألف الثانية، ولنا بعدها حديث يطول...» (١٤)

وهذا النمط كما أصبح واضحاً يعتمد اعتماداً كبيراً على المرجع، مع تحول فى وظائف عناصره وإعطائه سمة لم تكن لديه لزحزحة معناه والتحكم على نحو حر بإجرائه الفنى ، ومع ذلك فإن للمرجع فاعلية الهيمنة على محورية الفعل والحدث فى النص القصصى المتناص.

وفضلاً على أنه واقع تحت تحديد النفي المتوازي فإنه يمثل فعالية تناصية بارزة أو ظاهرة تقوم فيه العلاقة بين المرجع والنص الجديد على التعامل الظاهر فى العناصر الرئيسية المشتركة بين النصين . أما عن علاقة التوازى فيمكن إيضاحها بالجدول الآتى وتعميمه على بقية النماذج المتناصة :

النص	النوع	الفاعل	المتأثر بفاعليته	نية الفعل	المصير	الوساطة (طريقة التخلص)
ألف ليلة وليلة	مرجع	شهريار	شهرزاد	الزواج ثم القتل	العفو	رواية الحكايا
بعد الألفية الأولى	نص جديد	شهرزاد	شهريار	السجن ثم الطلاق	العفو	رفض الطلاق

ويقع النصان القصصيان (شخبطة على جدار التاريخ، ودامس والعزباء) تحت توصيف التفاعل النصى بنمط حددته كريستيفا بـ «النفى الكلى» : «وفيه يكون المقطع الدخيل منفياً كلية، ومعنى النص المرجعى مقلوباً» (١٥) ومع ذلك فإن لكل نص منهما طبيعة تناصية خاصة، فنص

(شخبطة على جدار التاريخ) يقوم على علاقة وثيقة ـ غير معلنة ـ مع القصة القرآنية التى تجمع النبى سليمان عليه السلام وبلقيس ملكة سبأ، وتتضح هذه العلاقة من الإشارات الدالة على التقارب ولاسيما فى الوساطة، التى يقوم الرسول بينهما (الهدهد) بدور الإشارة الرابطة بين المرجع والنص القصصى، الذى تغيرت فيه الملامح كما وردت فى المرجع فضلاً على هوية الفواعل (الشخصيات) وطبيعة الحدث والتفاصيل فيها، ويتوج الانزياح عن المرجع انقلاب المعنى فى القصة عما هو فى المرجع (القصة القرآنية)(١٦) ووظيفة كل منهما فقد طرحت القصة القرآنية بوصفها حقيقة جارية على أرض الوجود التأريخى تصف مرحلة من مراحل الإيمان وميداناً من ميادين الجهاد النبوى لنشر الدين الحق، فى حين كان الطرح القصصى تعبيراً فنياً ذا واقع افتراضي (خيالى) يتجه إلى مضمون حضارى يعالج قضية الارتباط الحضارى الحاضر بالماضى، فالتناص هنا لم يكن مباشراً أو ظاهراً وإنما كان مستتراً كشفت طبيعة العلاقة بين عناصره على انتماء نظامه الحدثى إلى مرجع سابق فضلاً على الإشارات كما أوردنا سالفاً.

فى قصة (دامس والعزباء) يتخذ التناص المبنيّ على نمط (النفى الكلى) طبيعة خاصة فى التفاعل بين المرجع والنص الجديد هذه الطبيعة هى الإزاحة أو تحريف ماهو كائن فى نسق المرجع وهو خبر تأريخى عن حرب (داحس والغبراء) (١٧).

وضمن المحور نفسه تدور أحداث قصة (دامس والعزباء) ولكن على نحو انزياحى بدءاً بالتسمية ومروراً بجنس الحيوانات (كلب وقطة) والفاعلين وانتهاءاً بالمصير الذى آلت إليه الأمور.

أعماق تتسلق نحو السطح :

قبل الدخول إلى غابة المضامين، التى تتشكل منها الأعماق الفكرية للمتن لمجموعة (أباطيل) لابد من الالتفات إلى العنوان الرئيس للمجموعة، بوصفه يمثل حالة خاصة؛ كونه ينفرد بالتعبير عن المتن الكلى للمجموعة، من دون أن يكون عنواناً لأحد النصوص القصصية فيها، فهو أذن عنوان تمّ اختياره من خارج سياق العنونة فى المجموعة ليعبر شمولياً عن محتوياتها، فالعنوان «يقيم الصلة بالمضمون وذلك لكونه يجلو عنه ويبين فحواه» فضلاً على أن «مفتاح التأويل يلتصق بالعنوان كما يرى ايكو (١٨).

يتجه معنى (أباطيل) إلى حالة سلبية بازاء ضدية دلالية لإيجابية ما تدل عليه دائرة الحق، وهذه العمومية حينما تنزل إلى مستوى ماتعبر عنه فإنها تشير إلى محاولة للتركيز على ناحية سلبية مستشرية الحدوث فى العالم وتقوم هذه النصوص القصصية باستجلائها، فهى إدانة لما فى العالم من أباطيل وكان التعبير الفنى ـ غير المباشر ـ عنها رغبة فى ترسيخ موقف، من هذا العالم وما يمارس فيه من حالات سلبية أقصى ما يمكن للأديب أن يفعله هو أن يدينها بالكشف عن مواضع السوء فيها. ويقع هذا فى الجانب المضمونى من العمل وهو مايشير إليه الاقتباس أنف الذكر لايكو أما الجانب الآخر فله مساس بالتعبير الفنى، المندرج تحت توصيف الفنتازيا

وتأثيث الخيال لعالم وجودى خاص ، فهو معنى بالإشارة إلى جنس تعبيرى، وربما يكون فى اتجاه ثالث لتأويل وظيفته الإشارية ضرب من المواربة عن المقصد الحقيقى، ومحاولة للهروب من الإجابة عن المقاصد الحقيقية للنصوص، كل هذا يثبت غنى لاختيار العنوان دليلاً على ما ورد فى هذه المجموعة . تتمركز المضامين، التى حفلت بها دلالات النصوص، حول مقصد يكشف عن مواقع الاختلال فى بنية العالم الذى تعنيه، وتركز على ماينتاب تفاصيله من علل، ويمكن استجلاء مواقع هذه المعالجة من الاستعمال الإعلامى للرموز المختارة لتمثيل العالم الفنى، وهى رموز تاريخية تقترن بالهوية الفكرية والحضارية للوجود العربى والإسلامى وترتبط به على نحو مشيمى فى عالمنا المعاصر. بهذا الجانب من المعالجة الفنية للمضامين القارة فى أعماق النصوص، تنشغل القاصة بإبراز معانٍ تستقر فى منطقة الارتباط الحاضر بالماضى، وتتجه المعانى إلى محاولة الكشف من دون الرغبة فى تقديم الحلول لأن ما تعالجه من الشمولية بمكان يمكن فيه التغطية الفنية الراصدة، لكنها مهما بلغت لاتصلح مشروعاً لتقديم حلول للإشكاليات القائمة، وفى هذا المضمار تمس الكاتبة جوهر الوظيفة الكشفية للأدب الفنطازى. ويتركز كل ما تحاوله من رغبة من الخلاص فى إثبات موقفها مما يجرى، من دون النظر إلى ماسيجري. فوجه مما تشهده يمثله «رأيت جيوش الفرنجة تجتاح الأندلس، وخيول نابليون تدق ساحة الأزهر، ثم الطائرات الأمريكية تقصف بغداد» ووجه آخر يظهر «كان الدنيا فى حجم الرغيف الساخن، رسم على وجه منه «ابن رشد» يبكى أمام محرقة كتبه، وعلى الوجه الآخر يصعد «الحلاج» إلى المقصلة»[١٩].

وهذه هى الشهادة التى تريد أن تقدمها هدى النعيمى بإزاء الأزمة الحضارية، والمأزق الوجودى للحضارة فى بعدها الفكرى والتأريخى، وكل مايتعلق بالأيديولوجيا. وفى الجانب الآخر من المضامين الكاشفة من اختلال العالم تعالج القاصة قضايا اجتماعية نفسية عامة وفردية ولكن الموقف يختلف فى معالجة هذه القضايا عما هو عليه فى الجانب الإيديولوجى فالدخول إلى ميدان السيوسيولوجيا والسايكولوجيا، لايعفى من إبداء موقف كشفى فحسب بل يحمل بذور الرغبة في التنبيه على المخرج، ومع أن معالجة ما هو فردى أو اجتماعى يمكن أن ينسحب على ما هو إيديولوجى فإن ما أدخرته القاصة للأيديولوجيا يغنيها عن التشابك فى المقاصد وهذا لايعني أن القاصة تنتمى إلى الواقعية النقدية، فى رغبتها الموجهة إلى المجتمع وأفراده، فهى محتفظة بمتنها الخيالى الكاشف عما هو تحت أعماق الفن من معنى. ومع هذا فقد سلكت المضامين فى هذا الجانب مسلكين اكتفى الأول بالكشف مع نوع من الاستسلام لبنية الواقع الذى تتحول مقدماته إلى مصير ثابت ونجد ذلك فى (ستفعلون) و (الرداء) و السيدة الجليلة)، إذا لاتفارق السيدة الجليلة حزنها الرسمى وحدادها المستمر على الرغم من بارقة الأمل التى يوفرها لها حب تتحرر فيه مما هى عليه من سجن الرمزية الحداد الدائم ولكنه أمل لاطائل من تأثيره لإخراجها من حالها إذ ينقطع

الاتصال بمن يحاول هدم الأسوار ؛ «تمتد يداك إلى الإمام ثم تعود إليك، تنظرين إلى سماعة الهاتف، تمتد إليها يداك ثم تعودان، تسقطين على حافة السرير، لاتشعرين بالسائل الشفاف الذى امتلأت به حدقة عينيك، تخرجين ثوباً أسود بحزام من الساتان وباقة من الساتان المثقب، تندسين بداخله» [٢٠]، وفى قصة رداء فإن الذئب الذى سئم رداءه فارتدى ثوب كلب، يعانى أشد المعاناة من الدور الجديد الذى أصبح لزاماً عليه تأديته وبازاء حال السأم المستديمة يقع فى دائرة أخرى لايمكن أن تخرجه من سأمه فالخاتمة تقول «سئم الكلب رداءه، فارتدى ثوب قطة» [٢١].

أما المسلك الآخر من اتجاه المضامين الخاصة بالجانبين السيوسيولوجى والسايكولوجى فيمكن أن يمثل له كما حدث فى قصة (الظل يحترق)، حين قرر صاحب الظل أن يتخلص منه إلى الأبد بعد أن أصبح عبئاً ثقيلاً على كاهله «أسرع به إلى الصندوق قبل أن تفرغ محتوياته من التسلل، أفرغ قلب الموقد فى قلب الصندوق ثم قذف بعود ثقاب مشتعل على ذلكِ القلب الأسود، وجلس يرقب الدخان وهو يتصاعد» [٢٢] . كما يمكن التمثيل له بالمصير فى قصة (عدالة)، فعلى الرغم من حكم القاضى «بإهالة التراب على جسد بسمة» لتهرب نكاته المختبئة ..»، وحصول الدفن فقد خرجت إحدى نكاته المتحولة إلى فراشة «من تحت التراب خرجت فراشة أخرى وطارت» [٢٣]. فالنهاية الإيجابية تأكيد على روح المقاومة لما هو مفروض بقوة خارجية لصالح إرادة فردية وبالتالى جماعية.

وقد يلوح، فى الذهن بوصف المؤلف لهذا المتن القصصى أمرأة، سؤال عما ادخرته للجانب النسوى من مضامين وتعبيرات؟ ولا أدل على حضور القضية النسوية فى أكثر من حضور النماذج النسوية فى أكثر من قصة إلا أن أجلاها فى قصة بعد (الألفية الأولى) فقد سعت د. هدى النعيمى إلى تشييد يوتوبيا نسوية يمكن أن ينطبق عليها قول روبرت شولز (Robert Scholes) : «أن النساء أفضل من الرجال دون شك، وهن ، مجموعة، أكثر عطفاً وأقل عنفاً وأسرع فى تعلم دروس البيئة لهذه الأسباب وغيرها تبدو اليوتوبيا النسوية معقولة أكثر من يوتوبيا الرجال» [٢٤]. ■

الهوامش :

* القاصة د. هدى محمد النعيمى، قطرية الجنسية، تحمل الدكتوراه فى الفيزياء الحيوية الطبية، تعمل اختصاصية لفيزياء الإشعاع، بمؤسسة حمد الطبية فى الدوحة.
– عضو المجلس الوطنى للثقافة والفنون والتراث بدولة قطر.
– مجموعة أباطيل الصادرة عن الدار المصرية اللبنانية فى جمادى أول ١٤٢٢هـ ، أغسطس ٢٠٠١م فى القاهرة، هى المجموعة الثالثة بعد (المكحلة) و (أنثى).

(١) معجم المصطلحات الأدبية المعاصر سعيد علوش دار الكتاب اللبنانى بيروت، سوشبرس الدار البيضاء ط١ ، ١٩٨٥ : ١٧٠.

(٢) أدب الفانتازيا مدخل إلى الواقع ، ت . ى . ابتر ، ترجمة صبار سعدون السعدون، دار المأمون، بغداد ١٩٨٩ : ١٢ .

(٣) المعجم الفلسفى، د. جميل صليبا، الشركات العالمية للكتاب، ١٩٨٢، ج٢ : ٢٣٠ .

(٤) المصدر نفسه ، ج٢ : ٤١٣ .

(٥) أباطيل : ١٠ .

(٦) المصدر نفسه : ١٤ .

(٧) المصدر نفسه : ١١٩ – ١٢٠ .

(٨) ، (٩) المصدر نفسه : ٢٥ ، ٣١ .

(١٠) النقد الأدبى الحديث، د. محمد غنيمى هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ٥٢٦ .

متابعات

«حدود الأفق المفتوح»
قراءة في خريطة تزاوج الأصناف الأدبية

عبد الستار جبر الأسدي *

(١) .. إن توسع الحقل الأدبى منذ بدء نشأته وإلى عصرنا الحالى جعلنا أمام كم كبير من الإرث المنتج بمختلف أنواع النصوص المتشابهة والمختلفة التى مازالت عجلة الإنتاج المعاصرة تسير على خطاه أو تحاول الخروج بعيداً عن سكته، فتؤسس لنفسها طريقاً جديداً، إن هذا التكاثر الكيفى وليس الكمى بالنسبة للنصوص الأدبية يحيلنا إلى مقارنة تشبيهية بعالم الكائنات الحية الذى تصدى علماء الأحياء لفرز عناصره وتصنيفها وفق صفات وخصائص تمتلكها هذه العناصر، فنشأ على أيديهم علم التصنيف الذى يعد أهم مدخل لدراسة الكائنات الحية بمختلف درجات أصنافها المتشابهة والمختلفة، وكذلك قام الكثير من متخصصى الأدب قديماً وحديثاً بتصنيف النصوص الأدبية وفق تقسيمات معينة (وإن حاول العديد رفض مثل هذه التقسيمات) ولكنها أنتجت مايسمى خطأ بمقولة أو بحقل الأجناس الأدبية، فمصطلح «الأجناس» يحصر الدراسة فى الأجناس الأدبية فقط دون غيرها من الوحدات التصنيفية الأخرى كالنوع والصيغة، لذلك يجب تصحيحه إلى «حقل التصنيف الأدبى». إن المدى المفتوح لتوسع الحقل الأدبى يجعل من التصنيف ضرورة أساسية لدراسة النصوص وتعيين مواقعها والتعرف على طبيعة بناها التركيبية، فكل نص أدبى إذا اكتملت فيه شروط العمل الإبداعى يجب أن يخضع للتصنيف، لأن كل نص قابل للتصنيف بما يحتوى من صفات وخصائص شكلية وتركيبية وموضوعية تجعله يختلف عن غيره من النصوص، يقول محمد برادة فى مقدمة مقال ترجمته لـ «أصل الأجناس الأدبية» لـ «تدوروف»: «كل نص يستند على جملة خصائص تسمح بتجنيسه وإدراجه ضمن جنس أدبى عام مهما بلغت درجة انتهاكه للقواعد الأولية لذلك الجنس[١]، مع تغيير مفردتى التجنيس والجنس إلى التصنيف والصنف لتتطابق ودقة اختيارنا للمصطلح الأدبى، حيث سيكون لكل صنف «قوانينه الخاصة به، مثالياته وجمالياته» [٢] كما كان يرى بوالو، وهذا الأمر يلزمنا بأن يكون هناك علم تصنيف [٣] للنصوص الأدبية، وهو القيام بعملية تجميع النصوص على أسس مشتركة من صفات الشكل والتركيب والموضوع لتسهل

---

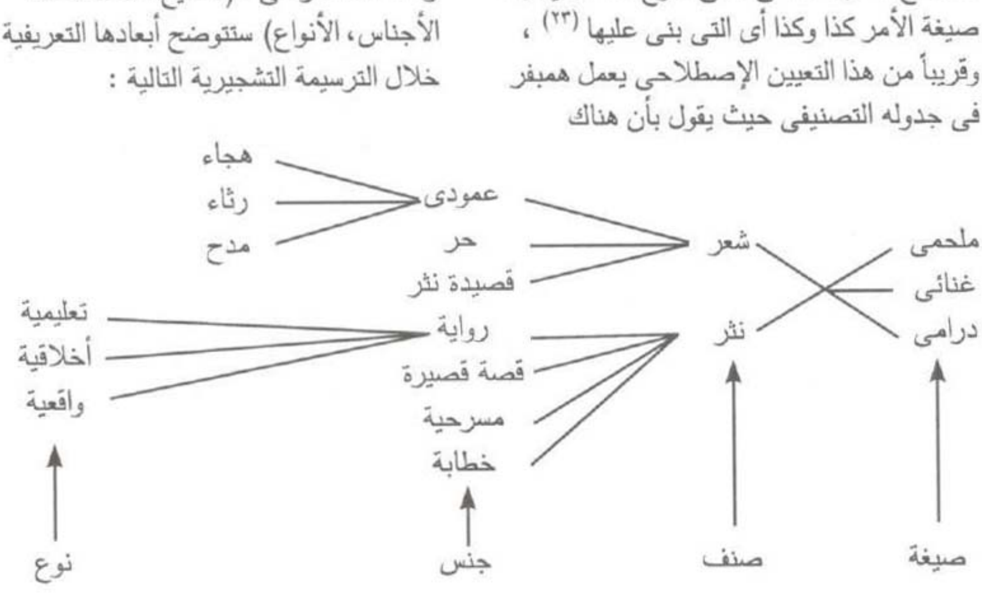
* باحث عراقى

دراسة النصوص وتتوضح علاقة القرابة التطورية أصلاً ونشوءاً، إن الدراسة التصنيفية هى التى تعيننا على التعرف والدخول إلى هوية العمل الأدبى والتعامل الأولي معه لأنها ستصبح المدخل الأساسى الذى يسبق الدراسة النقدية بمختلف مناهجها فى التعامل مع الأعمال الأدبية (النصوص) لا كما يرفضها «كلر» معتبراً إياها شكلية فقط لا تحتاجها الدراسات النقدية بشيء لكونها لا تتناول «الكيفية التى تتحكم بها عناصر شكل النصف الأدبى بقراءة العمل الأدبى» (٤) كما يقول، فمن خلال الدراسة التصنيفية بالإمكان التعامل مع الأصناف على أنها مرجعيات مفهومية تأسست وفق بنى أسلوبية ذات أنساق شكلية وتركيبية وموضوعية وليس حسب ما يعتقد (بمنظار ضيق فقط) كلاً من «كاجيف» و «كورينوف» من أن الصنف مثل أى شكل فنى «عبارة عن مضمون جرى تجسيده وتحويله إلى بناء أدبى محـدد» (٥) فليس المضمون أو الدلالة هى التى تحدد بناء أى شكل أو صنف أدبى ما، والصنف بمرور التاريخ يصبح ذاكرة أدبية كما يتخيله «باختين» (٦)، وهو قريب من نظرة هنرى جيمس إلى الأصناف على أنها تمثل حياة الأدب ويدعو إلى الاعتراف بها والتركيز على دراستها لأنها تمنح المتخصص فيها دراية فى جوهر وحقيقة الأدب نفسه (٧)، ويعود باختين ليوضح البعد التاريخى لمسألة الصنف الأدبى معتبراً إياه يمثل «القديم والجديد فى آن واحد»، وأنه يولد ويتجدد فى «كل مرحلة جديدة من تطور الأدب»، لذا يعتبر «أشد ميول التطور الأدبى تواصلاً» (٨)، أما جيوفنسكى فيرى أن الصنف الأدبى ليس خطأ تاريخياً متطوراً فقط بل هى أيضاً « بنية تزامنية ونظام متطور وربط جدلى لكلّ المتغيرات والثوابت» (٩)، وينحو مارينو إلى مدى خارجى معتبراً الأصناف أشبه بوحدات إنشائية ما فوق تاريخية كما كان جوته ينظر إليها، حيث كان يتصور إنها تمتلك «تماسكاً واستقلالاً وظيفياً داخليين وخصيصة نسقية معينة» (١٠)، وبرغم وجهات النظر المتعددة فالأصناف الأدبية تعيش تطوراً مستمراً ينمو على جغرافية التاريخ الأدبى، ولكنه ليس تطوراً تدريجياً أو من النوع الذى يحافظ على ثوابت تحديدية مستقرة فى بنية الصنف الأدبى خلال التعاقب التاريخى، فالأصناف الأدبية تتغير وفق مايرى عدد من النقاد على ضوء قانون اصطلحوا على تسميته بـ «قانون التغايرات» (١١)، فقد يظهر بدون توال تدريجى فى المسيرة التطورية لصنف ما أسلوب معاكس لأسلوب عرف به سابقاً، لذا يرى الكثير أن الأعمال الأدبية (النصوص) يجب «أن تقرأ بالأرتباط بالصنف أو النظام الأدبي الذى تحدث ضمنه مثلما أن كل الملفوظات اللسانية يجب أن تفسر إستناداً إلى قواعد اللغة التى صيغت منها» (١٢)، بل أن جوناثان كلر فى كتابه (الشعرية البنيوية) يوضح بأبسط صورة ممكنة علاقة النص مع الصنف قائلاً «أن تكتب قصيدة أو رواية فإن ذلك يعنى أن ترتبط مباشرة بتقليد أدبى أو فى الأقل بفكرة عن القصيدة أو الرواية، وهذه الفعالية تكون ممكنة بوجود الجنس الأدبي. يمكن للمؤلف أن يكتب على نحو مضاد له وبالتأكيد قد يسعى إلى تدمير قيوده وتقاليده، ولكنه فى الأحوال كلها يظل السياق الذى تحدث

فى داخله فعالية المؤلف» [١٣]، وهذا التأكيد على الحفاظ على وحدة الصنف وخصوصيته دفع ببعض النقاد إلى رفع دعوات وجوبية بأن يكون على كل صنف أدبى أن «يحتفظ بالنقاء الخالص ووحدة النبرة» [١٤] وإلا انتفى وجوده، بينما حاول غيرهم بالتعاكس معهم إثبات أن ليس هناك أصناف نقية بل «أشكال وسطية ومقولات تصنيفية غامضة» [١٥] فقط ...

(٢) ... من الملفت للنظر أن تنشأ الجذور الأولى لعلم التصنيف الأدبى كمحاولات على أيدى من هم ليسوا بنقاد أو متخصصين بالدراسات الأدبية، فأولى هذه المحاولات طرحها كل من الفيلسوفين الإغريقيين أفلاطون وأرسطو فى معرض دراساتهما حول فن الشعر الذى ازدهر فى حقبتهم وتعددت أشكاله، فتوصلاً إلى تصنيف أساسى مرجعى لهذه الأشكال حصروه فى ثلاثة تقسيمات هى : / الغنائى - الملحمى - الدرامى/ [١٦]، ثم تعممت هذه التقسيمات من مصدرها الرئيسى فن الشعر إلى فنون الأدب الأخرى على يد مؤسسة النقد الغربى التى اعتبرت أن الحقل الأدبى برمته تتوزع طوبولوجيته الإنتاجية على هذه الممالك التصنيفية الأساسية خصوصاً منذ القرن الثامن عشر [١٧]، ومع توسع الحقل الأدبى وامتلائه بوحدات تصنيفية مختلفة بدأت ظاهرة الخلط الاصطلاحى فى كثير من الدراسات التصنيفية والنقدية، فاعتبر قسم منها أن هذه الأصناف المرجعية هى عبارة عن أنماط عليا، أو صيغ تتدرج تحتها مجموعة من الأنواع والأجناس التحتية من طبقات من النصوص، إن لهذه المصطلحات دورا مهما فى تعيين الحدود التشكلية والتركيبية بين الوحدات التصنيفية وتوضيح أواصر العلاقة بينها، لذا يستلزم الدقة فى اختيارها ولهذا قامت دراسات تصحيحية تتوخى التعيين الدقيق فى فرز وتعيين الوحدات التصنيفية، ومنها حديثاً دراسة لـ «جيرار جينيت» يسعى فيها لإقامة تحديدات اصطلاحية لهذا المثلث المرجعى وتفرعاته التصنيفية، ومنذ البدء وضح بتفصيل نظام أرسطو التصنيفى حيث اعتبره «يقوم ضمنياً على التوزيع بمعنى إنه يفترض ضمنيا وجود جدول مزدوج المدخل وينتسب فيه كل جنس فى آن واحد إلى صنف صيغى وصنف موضوعى : فالمأساة محددة مثلاً بأنها ذلك النوع من الإنتاج الأدبى ذى الموضوع النبيل الذى نمثله على المسرح وموضوعها نبيل، وتحدد الملحمة بأنها فعل بطولى مروى وسرد لفعل بطولى [١٨]، ثم يرى أن هناك فرقاً بين وحدتين تصنيفتين هما الصيغة والجنس وأن العلاقة بينهما معقدة وليست حسب افتراض أرسطو مجرد تداخل فقط : «فالأجناس تخترق الصيغ كما تخترق الآثار الأدبية الأجناس» فالرواية التى هى جنس ليست سرداً فقط الذى هو صيغة وبالتالى «لايوجد صنف واحد للسرد» [١٩]، فهو يعتبر «الأجناس أصنافا أدبية صرفة» أما الصيغ فيرى أنها تنتمى إلى اللسانية أو التداولية [٢٠]، فكأن الصيغ أشبه بمراكز توليدية، فجينيت يرى أن «الأجناس توجد مبعثرة داخل كل عنصر من عناصر التقسيم الثلاثى، فنجد مثلاً تحت الملحمى الملحمة فالرواية فالقصة القصيرة ألخ، وتحت الغنائى الأنشودة الغنائية

فالنشيد فالهجاء الخ، وتحت الدرامى المأساة فالملهاة فالدراما البرجوازية الخ» [٢١]، لكنه ينجرف أيضاً إلى نوع من الخلط المشوب بعدم الدقة فى تعيين وفرز الوحدات التصنيفية عندما يعتبر أن الجنس الواحد يحتوى على أجناس تجريبية، وأن نوعاً ما قد ينقسم إلى أنواع مختلفة، بينما يفترض أن يرفض علم التصنيف تكرار الوحدات التصنيفية على أكثر من شكل أدبى ذى علاقة تقاربية مع أشكال مشابهة له أو تنتمى إلى عائلته، ويقوده الغموض الإصطلاحى إلى اعتباره التقسيمات الثلاثية الأساسية للحقل الأدبى تمثل أنماطاً عليا، ومصطلح النمط هنا لايخدمنا فى الاصطلاح اللغوى العربى لأنه يعني : الطريقة والمذهب والنوع من الشيء، يقال هذا من نمط هذا» [٢٢]، فعناصر المثلث المرجعى لايمكن اعتبارها أنماطاً أى أنواعاً من أشياء معينة، إن ما يناسبها فى الاصطلاح العربى هو مصطلح الصيغة : التى تعنى النوع الأصل يقال : صيغة الأمر كذا وكذا أى التى بنى عليها [٢٣] ، وقريباً من هذا التعيين الإصطلاحى يعمل همبفر فى جدوله التصنيفى حيث يقول بأن هناك «صيغا مثل السردى الدرامى ثم تأتى الأنماط وهى تخصصات للصيغ مثل السرد على لسان الغائب والسرد على لسان المتكلم، وتلى الأنماط الأجناس، وهى تحقيقات مادية وتاريخية كالرواية والقصة القصيرة والملحمة، ثم الأجناس التحتية وهى تخصصات محصورة داخل الأجناس مثل رواية المغامرة التى تدخل ضمن الراوية [٢٤]، مع تصحيح اصطلاحه الأخير (الأجناس التحتية)، فالوحدة التصنيفية التى تلى الجنس هي النوع باعتباره أخص منه، لذا يجب إبدالها بهذا المصطلح، إن هذا الانتشار المتداخل والمتشابك والمتوازى والمتقاطع لطبقات الحقل الأدبى بكيفية وكمية نصوصه القبلية والحالية والبعدية خلق الكثير من أنواع الخلط التصنيفى، ولتبسيط التعقيدات الاتجاهية فى المحاولات التصنيفية القائمة، نرى أن الحقل الأدبى يتوزع فى أربع طبقات أو وحدات تصنيفية أساسية إلى زمننا المعاصر هى : (الصيغ، الأصناف ، الأجناس، الأنواع) ستتوضح أبعادها التعريفية من خلال الترسيمة التشجيرية التالية :



حيث تمثل كل من الصيغة والنصف ثوابت شكلية ذات بنى مستقرة يمكن العثور على أنساقها فى كلا الجنس والنوع اللذين يمثلان متغيرات شكلية ذات بنى غير مستقرة تخضع لأسلوبية منتجها، غير أن الجدول التشجيرى السابق خصوصاً من منطقة ما بعد الصيغة ابتداءً بالصنف لايوضح بدقة طبيعية وخصائص الوحدات التصنيفية لمتفرعات أصناف الصيغ الأدبية، إن الجدول التشجيرى التالى يصبح مكملاً وملحقاً بالجدول الأول، وضربنا فيه مثلاً واحداً فقط :

محاولة للتصنيف وعدم الاعتراف أصلاً بالأصناف وإلغاء مايسمى بعلم أو حقل الأجناس الأدبية، بدءاً من صرخة ميرسير عام ١٧٧٣م التى رفعت شعار التهديم والانفتاح الحدودى : «اسقطى، اسقطى إلى الأسفل أيتها الجدران التى تفصل ما بين الأجناس» [٢٦]، ثم تبعه هولدرلين عام ١٧٩٠م الذى «رفض كل تصنيف وربط الصيغ الأساسية فى سلسلة لا نهاية لها تبدو فيها الأجناس متجاوزة لبعضها بعضا [٢٧]، وشاركه غوته فى الاعتقاد بالمدى المفتوح إلى ما لا نهاية بالنسبة لتزاوج الأجناس الأدبية حيث يصبح لهذا

شعر ← أصناف نوعية ← تعليمى، غنائى، سردى،مسرحى
شعر ← أصناف موضوعية ← هجاء، رثاء، غزل، مدح، ذم.
شعر ← أصناف شكلية ← شعر حر، قصيدة نثر، قصيدة عمودية

ومن المؤكد أن مسار الدقة الصارمة الذى يحاول جهدنا التقيد بحدوده لم يعطنا بعد نتائج تفصيلية حاسمة لكننا على الأقل نتلمس خطوط التصحيح الأولية، فالعلاقة بين الوحدات التصنيفية على مستوى الثوابت والمتغيرات تشبه طريقاً متعدد الفروع والأنفاق، أو كأنها عبارة عن تزاوج وتلاقح جينى بشكل بنسب مختلفة (وتبدو غير محدودة الاحتمالات) فيما بينها نصوصاً متشابهة ومختلفة وفق أنساق شكلية إلى الدرجة التى رأى فيها أحد نقّاد القرن الثامن عشر «لورد كيمس» أنه «لا أحد يمكنه أن يقول أين ينتمى جنس ما وأين يبدأ الآخر» [٢٥]، بل أن هذه الصورة المعقدة لواقع الأصناف الأدبية دفع بالكثيرين إلى رفض أى

السبب «من العسير أن نجد ترتيباً معيناً نبوبها حسبه» [٢٨]، ويبدو أن القرن الثامن عشر كان قرن حمى التمرد على الأصناف الأدبية ففى نهايته دعا الأخوان شليغل مؤسسا الرومانسية الألمانية إلى التمرد على الحدود الموضوعة بين الأجناس الأدبية [٢٩] إن انتهاك الحدود بين الأجناس وتجاوز بعضها لبعض والتداخل فيما بينها جعل تيبوردية يرى أن هذه الحدود تصبح «مصطنعة وغير طبيعية» [٣٠]، هذه الأبواب المشرعة بوجه الأصناف الأدبية فيما بينها ولد لدى شتايغير فكرة عدم إمكان وجود أصناف خالصة ونقية دفعته إلى الامتناع عن تقسيم

الأدب إلى أصناف وأن نستعيض بدلاً من التصنيف بتصورات عامة حول النبرة الأساسية ومزاجية العمل الأدبى، والنبرة يمكنها أن تكون ملحمية أو غنائية أو درامية» (٣١)، إضافة إلى أن جملة من النقاد المحدثين لايرفضون الأجناس فحسب بل أي مدخل تاريخى للأدب معتبرين أن كل عمل فنى يجب أن ينظر إليه بوصفه عملاً منفرداً (٣٢)، إن التفرد لايضيع فى تحديد العمل الأدبى ضمن هوية تصنيفية لأنه يمثل خصوصية إبداعية لايشاركه فيها أي عمل آخر، فالتصنيف لايلغي التفرد، إن تودوروف فى رده على مثل هذه المحاولات الرافضة للتصنيف ينظر إلى الأمر من زاوية أخرى فهو يقول «الأدب المعاصر غير معفى كلياً من الفروق الأجناسية، فكل ما فى الأمر أن هذه الفروق لم تعد تتوافق مع الآراء المتوارثة فى نظريات الأدب الماضية» (٣٣).

(٣) ... إن العلاقة المتنوعة بين الأصناف الأدبية والأفق المفتوح الذى تشرعه للنصوص المستقبلية يجعلها فى ديمومة تطورية متواصلة، فأحد النقاد المعاصرين يرى أن «قائمة الأجناس الأدبية لم تكتمل لحد الآن» (٣٤)، ويقاسمه جينيت الرأى قائلاً «من العسير أن نضع حداً لتكاثر الأنواع، وستوجد أنواع أخرى فى المستقبل لانتصورها نحن اليوم على الإطلاق (٣٥)، ويؤكد تودوروف برؤيا نقدية أقرب إلى اليقين بأن «أى شكل أدبى جديد يحور ويعدل من جنسه(٣٦)، عاكساً العلاقة التبادلية بين النص والصنف الذى ينتمى إليه، فالتبادل التأثيري بينهما يتحقق بنسب متفاوتة حيث يحوز النص الكم التأثيرى الأوسع بينما لايستطيع النصّ امتلاك القدرة التأثيرية على صنفه فى اتجاه رجعى إلا إذا كان عملاً إبداعياً، إن وظيفة التصنيف الأدبى ليست متوقفة، وعلم التصنيف الأدبى ليس علماً اركولوجياً فقد يعنى بأرث التاريخ الأدبى وما خلفه من نصوص ، فهو يفتح الأفق لطبقات من النصوص المستقبلية ذات السمة الإبداعية فقط التى لاتنتمى إلى نمط تصنيفى معروف وإنما تحاول أن تنظّر أو لا تنظّر لنفسها صنفاً ما خارج المجال المألوف للتصنيف الأدبى، فليس كل نص أدبى قادم لاتكتمل فيه شروط الإبداع يستحق التصنيف، إن الإبداع يصبح هو الحدود الترسيمية الاشتراطية لمسار الأفق المفتوح لتزاوج الأصناف الأدبية، إن العلاقة بين النص وصنفه يمكن أن تأخذ شكلاً آخر إذا ما حاولنا فى نوع من المقاربة للعلوم اللسانية مع نظرية النحو التحويلى في مفهومي القدرة والإنجاز، حيث نعتبر الصنف يمثل القدرة الأسلوبية التى تحتوى على نظام من النحو الداخلى الذى يولد مجموعة لامتناهية من النصوص التى يمكن التعبير عنها بالإنجاز، فكل نص ينتمى إلى صنف ما دون غيره يعتبر إنجازاً محدوداً لقدرة الأبنية الصنفية، فلو عدنا إلى الإبداع الذى يمثل الصمام التمفصلى فى العلاقة بين النص والصنف لوجدنا أن هناك نوعاً من النحو يفرض وجوده فى بنية الصنف ولايستطيع النص تغيير هذا النحو أو انتهاكه إلا بأن يكون إبداعياً ، فقد يكون هناك انتهاك للنحو وتغيير لقواعده ولكنه انتهاك فاشل لايتواصل ولا يتطور بل يصبح مجرد إنجاز مغلق فى حدود فردية ،

وهذا ما تعانيه الكثير من الكتابات المعاصرة التى تصاب بحمى الحداثة والتجديد والرغبة فى التضاد للصنف الذى تنتمى إليه أو تدعى أنها لاتنتمى لأى صنف ما، مستعجلة التنظير لنفسها دون أن تحمل أية صفة إبداعية فتسقط فى خانة التجريب الذاتى، وقد كان أصحاب المنهج التقليدى ينظرون إلى الإبداع على أنه «إنتاج موضوعات جديدة ضمن القواعد الموجودة [٣٧]»، أى أن الإبداع فى المنظور القديم هو علاقة تماثل بين النص وصنفه، أما فى المنظور الحديث فإنه يتحول إلى علاقة تضاد مع صنفه، إن مسار علاقة النص بالصنف تتحدد فى ثلاثة اتجاهات تتميز فيها بطبيعة تبادلية تأثيرية حسب موقع كل اتجاه وقوته كما فى الترسيمة التالية :



إن أى تحليل بسيط لطبيعة هذه العلاقة يوضح أن هناك مجموعة من القواعد الأسلوبية المرجعية التى تمثل نحواً محدداً فى نسق شكلى معين، يجرى عبر هذه الاتجاهات إما محاولة المطابقة معه أو التماثل أو خرقه، وبرغم من أن الأفق مفتوح للإبداع فى تطوير هذه العلاقة بين الثابت و المتغير، فأننا نطمح تأسيساً إلى إقامة نحو تصنيفى مشابه للنحو اللسانى والنحو السردى فى بناء القواعد الأسلوبية للنصوص، حيث يمكن اعتبار أن لكل صنف نحوا توليديا خاصا، بل إن الرغبة لتدفع بنا إلى دعوة إنشاء مؤسسة غير نقدية تعنى بتصنيف النصوص الأدبية ودراسة مكوناتها التابعة لعلم التصنيف الأدبى، ويطلق على القائم بأعمالها لقب مصنف وليس ناقد لأنه لايهتم بدراسة القيم النقدية للنصوص التى يعمل عليها، وإذا ما توخينا الدقة العلمية السليمة لمسار مجموعة متنوعة من الدراسات المنهجية حول نص أو مجموعة نصوص فأننا نرى أن النص المقترح دراسته بصورة شبه كاملة يجب أن يمر أولاً من باب علم النص الذى يعتبر المدخل الشرعى لقبول النص ومنحه هوية الانتماء إلى عالم النصوص، ثم يدخل فى أنفاق علم التصنيف الأدبى للتعرف على طبيعته ومنحه الموقع المناسب بين بقية النصوص، ثم يرقد أخيراً تحت رحمة مباضع تشريح المؤسسة النقدية بمختلف مناهجها ... ■

الهوامش :

١- أصل الأجناس الأدبية/ تودوروف. ت : محمد برادة. مقال: مجلة الثقافة الأجنبية ع١/١٩٨٢ . ص ٤٤.

٢- نحو تعريف الأجناس الأدبية / مارينو . ت : صلاح السعيد. مقال : مجلة الثقافة الأجنبية ع٣، ٤/ ١٩٩٧ . ص ٩٠.

٣- وليس تجنيساً لأن التجنيس هو منح النص جنساً ما، وهناك وحدات تصنيفية غير الجنس كالنوع مثلاً، والتصنيف أعم وأشمل لأنه يحتوى على جميع الوحدات.

٤- نظرية الأجناس الأدبية فى القرن العشرين / دوبرو . ت : باقر جاسم . مقال : مجلة الثقافة الأجنبية ع٣ ، ٤/١٩٩٧.

٥- غنى مضمون الأشكال الأدبية / كاجيف + كورنيف . ت : د. جميل التكريتى . من كتاب «نظرية الأدب» . بغداد ـ ١٩٨٠ . ص ٤٣.

متابعات

جماليات الخط العربي

د . حسن رشيد *

اكتشف الفنان العربى جماليات الخط العربى قديماً .. ولذا فإن المبدع العربى عبر تاريخ الحضارة العربية، حاول أن يستعين بالحرف فى الزخرفة والكتابة فى الجوامع. والقصور .. وفى العصر الحديث ساهم الفنان العربى بجهده فى إبراز قيمة الخط العربى تشكيلياً .. ولدينا فى قطر كوكبة من المبدعين والذين يحتلون مكان الصدارة خارج حدود الوطن مثل الفنان القدير يوسف أحمد .. وعلى حسن الذى ارتبط بعلاقة وثيقة بالحرف .. وأقام العديد من المعارض محلياً وعربياً . وحصد العديد من الجوائز .. ولأننا هنا لسنا فى مجال سرد أسماء المبدعين، فقد لفت نظرى إمكانيات فنان عراقى شاب هو الفنان أحمد صاحب حيث يساهم بفعالية فى كل المشاركات الفنية، سواء داخل العراق أو خارجها وهو مع أبناء جيله يحاولون التأكيد على هوية الفن واستمرارية نهج الجيل الأول الذى حمل على عاتقه بعث هذا الفن وترسيخ قيمة الفن التشكيلى فى الحياة المعاصرة.

يقول الفنان أحمد صاحب حول اتجاهه على الأخص لإبراز قيمة الخط أن الحرف العربى يبقى دائماً رمزاً للتجديد والإضافة كما إننى أسعى إلى مزاوجة الحرف العربى مع الموروث والحكاية الشعبية .. ولكن لماذا؟ لأن الحرف العربى من وجهة نظر فناننا الشاب يتمتع بخصائص جمالية كبيرة. وهذه الخصائص الجمالية نابعة من طبيعة هذا الحرف وقدرته على المطاوعة وقابليته على التشكيل والإمتداد وطاقته الزخرفية المتنامية. هذه الخصائص والسمات قد أمدت الفنانين إلى استلهام الحرف العربى فى اللوحة التشكيلية .

ويضيف الفنان الشاب أحمد صاحب .. صاحب التجارب المتميزة فى هذا الإطار أن الحرف العربى يبقى دوماً رمزاً للإضافة ويظل متوقداً فى أرقى مرحلة التجريد باللوحة المعاصرة. كما أن علاقة الخط بالفنون الأخرى علاقة تكاملية وبخاصة الفنون التطبيقية مثل الحياكة وبعض الأشغال اليدوية. أى أن علاقة الخط باللوحة التشكيلية علاقة إضافة على مستوى الدلالة والرمز.

من هنا كان لجوء الفنان العربى على وجه العموم والعراقى على وجه الخصوص إلى الخط العربى. لأن هذا الأمر يحمل خطاباً معاصراً من حيث الشكل والمضمون واستطاع الفنان من خلال التأثيرات الجمالية والإيقاع الموسيقي أن يجعل الحرف يحقق حواراً مع اللون فى فضاء واسع

---

* كاتب قطرى

الدلالة بكل أبعاده وانسيابية الحركة ..
والفنان الشاب أحمد صاحب . من مواليد عام ١٩٦٦ وحاصل على بكالوريوس آداب وإذا كان اهتمامه الأساسي بالخط العربى، فهو يمارس نشاطه كفنان مبدع ويساهم بجهده فى بلورة الفن التشكيلى العراقي . فقد قام بتصميم عشرات الأغلفة والمشاركة بفعالية فى العديد من المعارض وأقام أول معرض شخصى له عام ١٩٩٢ فى جامعة المستنصرية، كما أن مقتنايته فى كثير من الدول مثل لبنان، سوريا، الأردن، تونس ، مصر، الإمارات. بالإضافة لإسهاماته فى الدراسات النقدية حول الفن التشكيلى والخط العربى والزخرفة.

وبهذه المناسبة يقول : تعاملت مع الخط فى استلهام الموروث الشعبى .. لأن هذا الجانب مهم وحيوى . فاستلهام التراث، والحكاية والخرافة وتشكيلها مع الحرف العربى يخلق انسجاماً فى إطار النسيج الحكائى ومتناغماً مع طبيعة الحرف المستخدم . كما أن الطاقة التعبيرية تشكل أهم الجوانب الموظفة مع هذا الاستخدام وهذه الطاقة التعبيرية محصورة بالحرف العربى بشكل كبير ومؤثر ..

لقد أعطى هذا الفنان الشاب الفن التشكيلى وبخاصة الخط العربى جل همه ووقته، ولأنه قد وضع نصب عينيه قيمة ومكانة الفن التشكيلى على وجه الخصوص ومكانة الفن بين الأمم المتحضرة على وجه العموم ولأن الفن ظاهرة إنسانية راقية كما يقول، وترتبط برغبة مليئة بالحدس والتفكير الخلاق وهي نتائج الفكر المتأمل فى مكنونات الذات. أما عن اهتمامه اللامحدود بالخط العربى. فهذا ناتج إلى أن الفنان وهو يقرأ تراث الماضى قد اكتشف أن هندسة الخط العربى، جاءت متنامية عبر أزمنة طويلة تكاتفت فيها جهود كبيرة للوصول إلى أقصى حالات التجديد والابتكار حتى أصبح هذا الرافد الحيوى من الفن جميلاً ومتناسقاً يتناغم مع عناصر التصميم ذات الطبيعة الحركية التى تتجاوب مع زمنها المعاصر إلى جانب طبيعته الجمالية وتكويناته البصرية للوصول إلى التكوينات المبدعة فى فضاءات فنية واسعة هى ثمار الخيال الخصب الذى لايمكن تحديده بالوصف والتحليل، وقيمة التشكيلية التى يصب حصرها أو تحديد بعدها الفلسفى والحركى بالتصميم فهو سحر المشاهد وإيقاع العين المدهشة بحركاته وروحه الطرية التى تملأ عالم اللوحة إيقاعاً بصرياً ملىء بالأصالة والتجديد ذات نكهة تعبيرية مدهشة لاحدود لها.

إن إحياء هذا الجانب من الفن المرتبط بالخط العربى يقع على عاتق أمثال هؤلاء الشباب المؤمنين برسالة الفن إجمالاً . والخط العربى على وجه الخصوص ، وأحمد صاحب أحد أبرز رموز هذه المرحلة ليس فى وطنه العراق فقط ولكن عبر خريطة الوطن .■

فنون تشكيلية

الريـادة ، وروح الارتيـاد!

تسـارع ازدهـار المحتـرف العمـاني

د . أسعد عرابي *

كثيراً ما تخلط الدراسات النقدية المحلية بخصوص الرواد : المبادرات المبكرة تاريخياً مع التجارب المؤسسة لتيارات تشكل الأعمدة الأساسية، هي التي ترسم سياق التطور التشكيلى، ترسم بالأحرى الخصائص الجمالية لأى محترف قطري محلي . فالريادة ترتبط بقوة التأثير، وليس بالسبق التاريخى، يبدو رواد محترفنا العمانى الشاب كلهم شباب مادام أكبرهم هو أنور سونيا من مواليد ١٩٤٨ ميلادية وأصغرهم منى البيتى من مواليد ١٩٧٠ ميلادية، تقع بقية المواليد بين هذين التاريخين.

لاينفصل دور الريادة فى هذا المقام عن دور التأسيس والإحالة هنا إلى تجربتين : أنور سونيا ورابحة محمود (من مواليد ١٩٤٩) ، فقد أعلنت عودتهما الحميدة إلي مسقط عام ١٩٧٠ بداية تأسيس لوحة المعاصرة العمانية، ولكنه من الضرورى استدراك أن سونيا عندما رجع من البحرين لم تكن الساحة خالية من ممارسى الفن التشكيلى. كانت الساحة مسكونة بعدد من التجارب المتخبّطة ، لذلك لم تستمر واضمحلّت مع الزمن وهجر أغلب أصحابها الهواة المهنة . كذلك من الواجب الاعتراف بأن رابحة كانت أسبق بحوالي العقد لسونيا فى التبشير بعقيدة «التعبيرية»، وإذا اشتراك الإثنان فى الاستلهام من البيئة الاجتماعية ونماذجها البشرية فقد تجاوزت هذه الفنانة التسجيل و الرصد الوجدانى لها إلى الموقف الساخر المتصل بتشخيصات «مسرح الظل»، وتفوقت على زميلها فى تأسيس هوية المحترف وتوجهه التعبيري ذو الحساسية المحلية المتراكمة. ومها يكن من أمر فقد وضع هذان الرائدان الاتجاهات الفولكلورية الاستشراقيّة *موضع الشك، وتوخّي السهولة الثقافية، وتسويح* مفهوم الخصائص والجذور والهوية. وذلك باعتبار أن الضمان الوحيد فى هذا التمايز هو حيويّة التواصل مع الذاكرة الوجدانية الحية التى تعشعش فى سلوك وشخصيته والنشاط اليومى للمجتمع. اهتم سونيا بالرقص الشعبى، وأداءاته بحيوية الرسم وصيرورة المادة واختزال الصباغة. وتجاوزت لوحات رابحة حدود الواقعية الاجتماعية لتبلغ تعبيرية متدفقة حادة. تبدو شخوصها الشبحية مقنعة بالصباغة وعصف الفرشاة، تستخرج هيئاتها وأشكالها وألوانها من

* فنان وناقد تشكيلى عربى مقيم فى باريس.

ذخائر الحدس واللاوعي الجمعي.
لايقلّ رشيد عبد الرحمن (من مواليد ١٩٦٥م) موهبة عن الإثنين، وقد تتميّز شخصيته الثقافية أحياناً، خاصة من خلال حضوره المتوحد فى التظاهرات التشكيلية العربية، عرف بتجريده المتعدّد فى درجات هندسيته، يتميز بضبط إيقاعاته الرأسيّة مما يقرّب لوحته مت تواترات أنابيب آلة «الأورغ» أو الصواعد والنوازل وهيئة بعض المقرنصات، ولكنه رغم ذلك يعمل فى اتجاهين متعارضين.
ولو عدنا إلى ماضيه القريب لعثرنا على تحولات سريعة من الواقعية إلى التجريد، ومن أصالة الذاكرة إلى عولمة التحديث. لايحتكر هذا الفنان اللهاث خلف زمن اللوحة المعاصرة، لعل أبرز صفات المحترف عامة هو حدّة الانعطاف والانحراف المتسارع وأحياناً المتسرّع، تعويضاً عن تأخر ولادته، لقد خسرت مريم عبد الكريم على أصالتها الكثير فى هذا الانقلاب، فخصائص التشكيلية كانت أشد تمايزاً فى مرحلتها التشخيصية السابقة، رغم أهمية منهجها النظرى فى شظايا المساحات القريبة فى تجاورها من نظام «الزجاج المعشّق» والفواصل الرصاصيّة السوداء.
يعكس كل من عبد الله الحنينى ومحمد الفاضل هذا التسارع فى جانبه الناجح - وقد توصّل الفاضل بانقلابه من الحروفية إلى التشخيصية التعبيرية تفجيره لعالم تخيّلى بالغ الأصالة يقارب النحت الأسطورى الذى درج على ممارسة أحلامه زميله النحات أيوب (لنا عودة على تجربته)
يحتفظ حسين عبيد (من مواليد ١٩٦٨م) بالتوازن بين هاجسي البيئة التأصيلية وشمولية التجريد الفولكلورى، يمتاز بنشاطه المخبري والنظري فى آن، يعتمد على سخاء المادة وبكارة بصماتها الموشومة بالحروف، أما موسى عمر فتحتفي لوحته بهذا التوليف وإن غلب عليه التوقيع الموسيقى للإشارات المخزونة فى الرقش الشعبي والأبجدية الحروفية.
إذا مثّل كلّ من سونيا ورابحة أفضلية الذاكرة الثقافية فإنّ موهبة عبد الله الحنيني تشرد بعيداً باتجاه اللحاق بصيغة معاصرة، إن لم تكن مستقبلية بحيث يعتورها نسيان هذه الخصائص والتراكمات المحلية، لدرجة أن بعض أعماله تلامس مختبرات «العلوم التخيلية»، ولكن موهبته مثل توأمه خميس تتفوّق على رغبته فى الاستقالة، فتجعل من نتائج تجاربه حداثة متراكمة قوية الشخصية. يكشف ماضي لوحته القريب أيضاً المرتبط بالواقعيّة تلاحم هذه الاستقالة مع الخرائط البيئية المعنّدة على النسيان. وما تحفظه جدرانه من بعد روحي يحفظ حساسيتها من سطوة المواد العولمية والمخبرية الحداثية.
تقع نادره محمود فى الطرف المخلص والأمين لهذه الاستقالة تحفر اختزالاتها التجريدية مسارا لاشكليا.
يرتبط بتاريخ التجريد الغنائي الأوروبي، مقتصرة في التعبير علي توشيحة قزحيّة عابرة، ترتبط الهوية بالنسبة إليها بالخصائص الوجدانية والوجودية الانفعالية. وتعكس تجربة منى البيتى شبقها التقني، وشجاعة مخاطراتها الأدائية التى

توقعها أحياناً فى انفصامها الأسلوبي، ولكن خريطة تجاربها على تباعدها تقع فى المساحة الزجاجية أو المشكاتية التى ترفض «موادية» اللوحة.

قد تكون مجنحّات النحات أيوب ملنبح من أشد التجارب خصوصية على مستوى الذاكرة والحداثة الشمولية. تعيش شخوصة مسرحاً حلمياً مثلها مثل عرائس مسرح الظل، ولا علاقة لها بالواقع الحضري أو الاجتماعي.

يحتفي نحته بأساطير البحر، الصيد والطير والسفر الرمزي، تتحالف أشرعة السفن مع أجنحة الطير في هذه السياحة المعرفية. تحيلنا سمكة الصياد إلى صور ألف ليلة وليلة ينحت غالباً من خشب «التيك» الهندي، يستقرئ من تضاريسه وعروقه وجذوره وتكوراته موضوعاته الأثيره عن الصياد أو عن طيور «اللقلق» الرمزية، لقد وضع أيوب قطار حساسيته النحتية منذ البداية على سكة فطرته دون أيّ تنظير فبدت أعماله مشبعة بالصور التى تسكن اللاشعور الجمعي أو الشعبي.

تبدو ظاهرة «العصامية» غالبة على هؤلاء الفنانين فى تاريخ تلقيهم الفني والحرفي، فأغلبهم علّم نفسه بنفسه دون الخضوع إلى التعليم في معاهد مختصة عربية أو غربية ولا حتى معاهد تربية محلية، لذا يبدو أنه من سوء حظّ هذه المواهب على رهافة حساسيتها أنّها قد تأخرت فى تأسيس المحترف المحليّ مقارنة ببقية استهلالات محترفات الخليج خاصة فى البحرين والعربية السعودية - ولا شك أن التحول الذي بدأ مع بداية عام ١٩٧٠م وخروج عمان من عزلتها الفنية، قد تجسّد من خلال التظاهرات التشكيلية التابعة لوزارة التربية وشؤون الشباب، ثم بدأت مبادرات الفنانين من خلال تجمعاتهم الحرة ، مما هيأ عام ١٩٨٠ إلى تأسيس «مرسم الشباب» فى مدينة مسقط العاصمة ثم كانت له فروع فى صلالة وسواها من المدن كما تفرعت عنه ورشات فنية محلية بعضها خضع لتوجيه من خبراء أجانب، ثم تأسست : الجمعية العمانية للفنون التشكيلية» عام ١٩٩٣ فرفدت الحركة المحلية بالطابع المحترف والمنظم. لعل هذا ما يفسر تسارع الإزدهار فى مسيرة الفن المعاصر العمانى، خاصة من خلال التحولات الحادة فى أساليب الرواد الذين يعتبرون هم أنفسهم المحدثين. ■